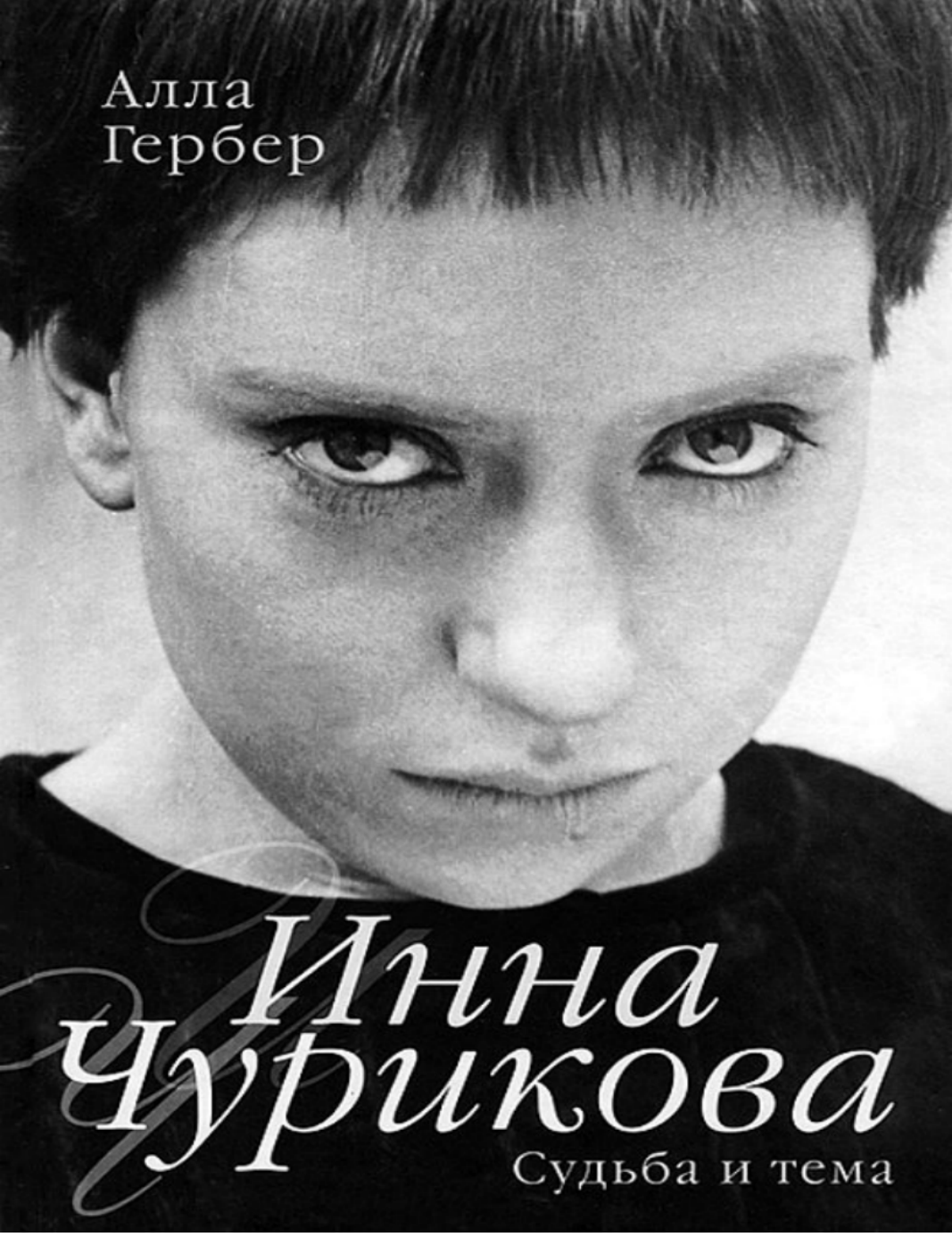

Алла
Гербер
Инна
Чурикова
Судьба и тема

SHOUT
SHARE
IT

# Annotation

Между первой и второй частями книги проходит почти 30 лет. Изменилась страна. Актриса сыграла новые роли в театре и кино. Шесть бесед Аллы Гербер с Инной Чуриковой — разговор не только об актерской профессии, но о переменах в обществе, о детстве, семье и самых важных событиях в жизни.


- Алла Гербер
  - Этюды об Инне Чуриковой
    - Михаил Ульянов
    - Утро
    - Видение
    - Женщина
    - Озарение
    - Пауза
    - Лицо
    - Дар
    - Испытание
    - Голос
    - Танец
    - Страсть
    - Возвращение
    - Бесконечность
    - Послесловие
  - Тридцать лет спустя. Беседы
    - Беседа первая
    - Беседа вторая
    - Беседа третья
    - Беседа четвертая
    - Беседа пятая
    - Беседа шестая
  - Фильмография
  - Иллюстрации
- notes
  - 1
  - 2
  - 3

# Алла Гербер
# Инна Чурикова. Судьба и тема

# Этюды об Инне Чуриковой

# Михаил Ульянов
# Актриса

Есть актеры, о которых трудно писать объективно и беспристрастно. Их не хочется в общепринятом смысле слова оценивать, разбирать и исследовать. О них хочется говорить какими-то непривычными словами, взволнованными и поэтическими.

У нас ведь не ощущается недостатка в научном театроведении и киноведении, когда пишутся обстоятельные, методологически выверенные, цитатами оснащенные работы, где и «анализ образов», и «связь с процессом», и «исторические обстоятельства» — все, так сказать, есть, но… душа искусства, художника как-то незаметно улетучивается. Впрочем, я против таких трудов ничего не имею, они полезны, но я иногда думаю: что, если бы Белинский написал свою знаменитую статью о Гамлете — Мочалове по такому вот принципу! Диссертацию он, может быть, и защитил бы, но безмерный его восторг перед гениальным Мочаловым испарился, а для нас, потомков, образ великого русского актера померк, на несколько порядков, как говорится, стал бы ниже.

Книга Аллы Гербер о замечательном явлении в нашем искусстве, актрисе Инне Чуриковой, необычна для киноведческой литературы. Автор нашла жанр редкий и, возможно, наиболее соответствующий человеческому и художественному облику актрисы. Инна Чурикова — художник, актриса, которой «объективное», беспристрастное письмо не идет. О ней надо говорить непривычными словами, не классифицировать, а сопереживать ей. Она выламывается из «ряда», она — сама по себе, и это — прекрасно! И поэтому жанр, который избрала автор, кажется мне чрезвычайно удачным. Если угодно, это жанр «стихотворения в прозе», этюда, лирического монолога. Автор являет собой, своей интонацией, образ зрителя, пораженного чудом искусства. Я уверен, что когда-нибудь о Чуриковой еще напишут большие монографии, исследования, но очень хорошо, что первой появится эта маленькая книжка, напоминающая поэму, не претендующая на научность, близкая к художественной прозе. В ней — хоровод чуриковских героинь, их разные грани как бы взаимодействуют между собой, обогащают друг друга, дополняют, развивают, спорят. Они — разные, эти женщины

Чуриковой, но истовость художника, истовость актрисы одна, тема ее одна.

Мне кажется, мощная сила чуриковских героинь — это, применяя старинное выражение, «вечная женственность». Нет, не женственность в бытовом смысле, тут надбытовой, философский смысл. Она играет то, что воспевали великие поэты, — и тайну и энергию высокой любви. Все героини Чуриковой, даже Васса, а может быть, особенно Васса, проникнуты этим всепобеждающим женским началом. Если мне память не изменяет, Маркс говорил, что он ценит в женщине слабость. Вот Чурикова и играет великую «слабость» женщины, слабость любви, которая и покоряет, и сжигает, и оплодотворяет все живое.

Мне посчастливилось быть партнером Чуриковой в фильме, где она играла огромную амплитуду чувств своей героини — от изящного, ажурного, неотразимого женского обаяния до трагедии женщины, расстающейся со своей любовью по соображениям высшего порядка. Поэтому общая концепция, если можно так сказать (беру нарочно непривычное для себя слово из искусствоведческого обихода), предложенная автором, представляется мне верной. Даже больше — единственно верной. Инна Чурикова из тех редких художников, которые соединяют наше искусство с вечными темами, причем не в образах, скажем, Медеи, Клеопатры или Анны Карениной, а в образах наших современниц. Хорошо, что автор практически и следит за тем, как это соединение происходит. Во всяком случае, мне кажется, что Алла Гербер уловила и очень взволнованно передала это удивительное качество актрисы — оставаться во времени, но давать такие обобщения, которые отрывают ее от времени, унося и к прошлому и к будущему. В ее героинях есть что-то пророческое.

Хочу сказать и об образе автора книги. Если довериться мелодии рукописи, то можно услышать как бы два голоса — героини и автора. А. Гербер, мне кажется, тут посредник между героем, читателем и зрителем. Своей взволнованностью, увлеченностью она заражает читателя. Возможно, кому-то может показаться чрезмерным идущее от автора чувственное, лирическое начало. Но мне так не кажется. Книга, повторяю, не научно-критическая литература, а нечто совсем иное, ни на что не похожее. В этом и ценность, в этом и удача.

Перед вами тринадцать этюдов — лирических монологов, задушевных бесед, взволнованных рассказов… Книга-размышление об актрисе Инне Чуриковой.

***1985 год***

# Утро

Теперь, когда снято одиннадцать его картин, можно попытаться обосновать уже ставший привычным факт, что экрану Панфилова нужна была именно эта актриса, и никакая другая.

Он искал актрису для своего режиссерского дебюта на роль Тани Теткиной в фильме «В огне брода нет». Искал и… нашел, увидев ее на сцене Московского ТЮЗа в роли Бабы Яги.

Панфилов вспоминает:

— В театре она играла зверушек. Единственной человеческой ролью была, пожалуй, Баба Яга. Представьте себе, я в первый раз в жизни пожалел злую колдунью. Почему я вдруг испытал эту жалость? Ведь раньше и в голову не приходило, что злой, вредной старухе можно сочувствовать.

Оказалось — можно: так играла ее Чурикова.

Оказалось — она одинока и несчастна, эта Баба Яга. Ну, подумайте сами: вот уже три века она безнадежно любит Лешего. Три века неразделенной любви! Она девственна, и это продолжается триста лет — есть от чего сойти с ума! И вот оттого она и стала такой. Не злой, а трагически озлобленной, ненавидящей весь мир, который три века не замечает, как она несчастна. Поверите ли — дети аплодировали и плакали: они, наверно, тоже ее жалели. Не знали, почему, но чувствовали своим детским чутьем, как несчастна эта старушка.

Однажды художественный совет театра обсуждал ее другую роль, тоже испокон веков отрицательную, — лисы. Совет счел невозможным показывать детям такую лису, ибо в трактовке Чуриковой она была слишком… сексуальна. Снова она перевела знак, условность в реальную человеческую структуру и при этом не отняла у образа вымысла.

Что же было до Панфилова? Только ли вечная трагедия Бабы Яги и несостоявшаяся — лисы?

Мы ее заметили в коротких эпизодах фильмов шестидесятых годов — нелепую, смешную девчонку, но только в той мере, в какой эта нелепость одобрялась и принималась зрителем.

В фильме Георгия Данелии «Я шагаю по Москве» она вырвалась на сцену в Парке культуры, чтобы получить приз за смелость — нарисовать на доске лошадь.

Смеясь и потешаясь над собой, девчонка в глубине души, конечно, мечтала о победе. Она была курьезна, смехотворна, но отчаянна в своем порыве вырваться из толпы, любым путем обратить на себя внимание. Было ясно, что это — звездный час ее будничной жизни, и Чурикова его сыграла. Но сейчас, вспоминая

ту давнюю и любимую нами картину, понимаешь, что актриса могла бы сказать куда больше. Уже тогда на ее лице промелькнуло чаплиновское извиняющееся: «Если вам смешно, смейтесь». И поспешная, на улыбке, растерянность: «Что же мне делать дальше?» И вызывающая, отчаянно-наглая гримаса: «А это мы еще посмотрим!» На этом массовом празднике девчонка оказалась в центре внимания. И захотелось узнать: а в жизни кто она?

Актриса, в чем мы потом убедились, могла бы в одном эпизоде поведать биографию своей героини. Но от нее тогда ждали не исповеди, а дурашливости. Но и тогда, в коротком эпизоде, она успела показать, что порыв часто ведет к расплате, что не так-то легко доказать людям право на свое индивидуальное среди них присутствие. Это требует мужества. И стало по-настоящему грустно. Кажется — ерунда. Подумаешь, выиграла. Но для нее этот выигранный билет был, не исключено, единственный.

Так простая девчонка — из тех, которые вместе с простыми парнями хлынули в те годы на экран, — вдруг в коротком эпизоде заявила о непредусмотренной сложности этой простоты. О скрытых лабиринтах и изгибах, в которых блуждает, но ищет выхода этот совсем не просто «простой» человек.

После, в фильмах Панфилова, мы увидим все оттенки этой «простоты». Узнаем, как легко актриса уходит в мир мечты и как тяжело для нее возвращение назад — в повседневность, где «насморком назван плач». Ее героиням всегда будет тесно в мире, где «вдохновенье хранят, как в термосе» (М. Цветаева). И всегда они будут рваться из него обратно — в мечту. И от смешного до великого им понадобится всего несколько шагов, за которые иногда придется расплачиваться жизнью. Но все это будет после, потом. А в этом фильме — повторяю, очень нами любимом — Чуриковой была уготована роль, в которой ей предстоял путь… от смешного к смешному. И только подлинность печали, которая пробилась сквозь потеху и ерничество, заставила нас насторожиться и спросить: «А кто такая эта Чурикова?»

Помню, в нашей юности, в пору борьбы со «стилягами», была такая популярная песенка: «Ты его, подруга, не ругай, может, он залетный попугай…» Вот такого — окраинного, из «общаги» или «коммуналки» — попугайчика сыграла Инна Чурикова в фильме «Старшая сестра» режиссера Г. Натансона.

Все девчонки тогда подражали «Колдунье» — Марине Влади. Чурикова могла бы рассказать, почему именно ей. Почему тысячи школьниц, секретарш, продавщиц и фабричных девчонок хотели на нее походить (как когда-то сама Инна, в чем со смехом

призналась, носила «бабетту» и старалась двигаться, как знаменитая Брижитт Бардо). Актриса старалась не быть только попугаем и подавала нам, зрителям, тайные сигналы, что ее Нелли — милое, доброе, непристроенное в нормальной жизни существо. («Верь мне, верь мне, мой миленький», — скажет потом Паша Строганова. Это — «верьте мне, верьте» — мы впрямую не услышали, но угадали в ее Нелли.)

Было что-то нарочито унизительное, откровенно жалкое в потугах некрасивой девчонки походить на девушку всеобщей мечты. Но мечты — и это уже был прорыв к той Чуриковой, которую мы теперь знаем. Только та мечта не поднимала, не возносила, а унижала. И актриса, вопреки задаче насмешить, продиралась к сложной проблеме одиночества затерявшегося в общежитии человека.

Была в фильме фраза, которая в устах Чуриковой стала открытием образа: «Когда тебя невзлюбят, потом уже очень трудно разубедить». Потом, когда «строгий» зритель не примет за «некрасивость» ее Теткину, Чурикова заставит полюбить себя в «Начале» и вернет тех, кто отвернулся от нее в фильме «В огне брода нет».

Но бедной Нелли еще не дано было понять, что любовь ближнего — не данность. Что ее надо творить — своими, а не взятыми напрокат ценностями. Актриса прикоснулась к страданиям непохожего, неприкаянного маленького человека. К страданиям, которые потом ее героини переплавят в торжество человеческого духа, в победу индивидуальности над банальностью. Но тогда не себя искала, а предмет для подражания. Не за собой бежала — за другими. И этот ее бег, приторможенный неспешным, без затей фильмом «Старшая сестра», в другом фильме, «Тридцать три» (режиссер Георгий Данелия), доходил до каскада абсурда, до феерии гротеска, до эксцентрики.

И вот она уже больше не попугайчик из «общаги», а взъерошенный, распушивший перья, квохчущий попугай. Не запуганная и смиренная, а стремительная и неистребимая в погоне за убегающей от нее мечтой — счастливым обладателем тридцать третьего зуба, почти знаменитостью, почти «звездой». В нем, рядом с ним забрезжило для девчонки счастливое будущее, за которое она готова бешено бороться.

И Чурикова (Розочка) носилась по экрану, сметая все на своем пути. Она влетала в кадр в своей немыслимой белой панамке, точно планер, запущенный со съемочной площадки. Она вертелась перед глазами, как юла в руках неугомонного ребенка. Исчезая, она возникала точно из-под земли, набрасываясь с

энергией секс-бомбы на своего избранника.

Это было не просто наваждение, страшный сон под утро, жужжащая над ухом осенняя муха. Это опять сквозь потешность и неистовую эксцентричность — извечное стремление человека к неведомой жизни, в которой все другое, даже количество зубов.

Критики лаконично писали: «Запоминается Чурикова в роли Розы».

Да, мы запомнили Чурикову в образе Розалии. Но не исключено, что и забыли бы, не появись в ее жизни Глеб Панфилов.

Она вспоминает:

— Раньше мне поручали характерные роли. Ну да… мне удавалось, наверное, подчеркнуть, заострить две-три черты. Так было бы всегда, я думаю, если бы Глеб Панфилов испугался моей негероической внешности (как мне часто объясняли) и не предложил бы роль героини — Тани Теткиной — в своем первом фильме «В огне брода нет».

Так начался путь к одному из главных фильмов в жизни Чуриковой — к «Началу».

Но что такое героиня?

Может ли существовать в искусстве эталон на «героическую» внешность? А в жизни?

Надо было уметь видеть, хотеть видеть, не побояться видеть, чтобы предложить ей, бывшей Бабе Яге, центральную роль в фильме-дебюте, на которую ее сначала с трудом утвердили, а после с трудом приняли. Многие не приняли вовсе, что не остановило Панфилова, а только укрепило в решении снимать Чурикову в «Начале», сделав ее фабричной девчонкой и Жанной д'Арк одновременно.

Панфилов говорит:

— Я давно мечтал о Жанне д'Арк, еще до первой картины. А когда увидел Инну, сразу решил, что она и есть Жанна. Она могла бы ею стать в действительности — Инна и Жанна встретились для меня в одном образе. Именно от этого феноменального сходства я отталкивался, чтобы рассказать историю Паши Строгановой — фабричной девчонки, сыгравшей в народном театре Бабу Ягу, ставшей актрисой и Жанной, но по-прежнему оставшейся Пашей. Все вместе это и есть Инна Чурикова.

Он никому ничего не доказывал, не навязывал. Бой за Чурикову он выиграл Чуриковой! Но сначала надо было пойти на риск. Ему, дебютанту, пренебречь «дружескими» советами. Поверить в себя и потому поверить в нее.

Это именно вера, а не самоуверенность. Устойчивость мнения, как я после убедилась, не от самомнения. Она — от

жесткой позиции в жизни, которая, так же как у Чуриковой, существует не параллельно его искусству и даже не просто пересекается с ним, а пробивает, насквозь пронизывает. Глеб Панфилов — художник, который каждым фильмом прояснял и подтверждал свои убеждения. Он просит слова, потому что ему есть что сказать и за что поднять руку.

Вот почему ему нужна была не просто, как он сам говорит, «превосходная актриса», а индивидуальность, личность, выражающая его эстетические стремления, способная аккумулировать в своих образах его мировоззрение.

Такой актрисой оказалась исполнительница тюзовских зверушек Инна Чурикова.

— Не потому, — не раз подчеркивал он в наших беседах, — что у нее обостренная способность воспринимать, слышать, улавливать малейшее, еще не высказанное желание. А потому, прежде всего потому, что мы с ней люди одного мировоззрения, одной задачи в искусстве. Именно поэтому наша встреча не случайность, не подарок судьбы, а ее предопределенность.

Мы не сможем двигаться дальше, если хотя бы коротко (что трудно, говоря о таком режиссере, как Панфилов) не попытаемся уяснить его художественные принципы, самые существенные черты его миропонимания.

Его путь в искусстве — познание, цель — человек. Процесс, как справедливо заметят, без которого вообще нет художника. Но не просто человек, а удивительный, непостижимый, способный взорвать обстоятельства, а не идти у них на поводу. Странный, непохожий, неповторимый — вот его герой.

Эту непохожесть он не возводит в абсолют, а с ее помощью обнаруживает возможности, которые есть в каждом. Только не каждый о них догадывается, а иной от них отказывается.

Человек могуч — об этом все его фильмы.

— Каждый, — говорит Панфилов, — должен знать, что, если у него появилась возвышенная устремленность, он может ее осуществить. Вот почему мне так необходимо было поставить «Жизнь Жанны». С каждой ролью Инна не отходит, а приближается к Жанне, ибо путь к ней долгий — это путь к самому себе. В каждом из нас есть неиспользованные ресурсы. Чтобы их реализовать, надо их осознать и в них поверить. После фильма «Васса» меня все больше притягивал Горький. Какая сила характеров, шекспировская мощь в его «На дне»! Среди смрада зловонной ночлежки ее герои проповедуют великие истины о разуме, о свободе, о человеке. Они все свободны духом. Или горьковская «Мать» — в ней тот же масштаб героини, та же общечеловеческая сила звучания, что и в «Жанне д'Арк».

Он никогда не фиксирует характеры, он их тщательно исследует, не боясь упреков в затянутости, неторопливости, а то и в скучности. Анализ не терпит суеты, в искусстве тем более. Он спешит понять и потому не торопится познавать.

— Свои фильмы мне хотелось делать для зрителя, самостоятельно думающего и чувствующего, в расчете на его активность и сотворчество.

Ему нужен был актер, способный — по масштабу личности и таланта — ничего впрямую не утверждая, ни на чем не настаивая, вместе с ним проникать в этого необыкновенно-обыкновенного человека. Актер, чутко улавливающий малейшие нюансы поведения героя, даже тогда — и прежде всего тогда, — когда нет внешних поступков, а есть лишь внутреннее, еще не переплавившееся в поступок состояние. Актер, настроенный на внутреннюю, не заглушённую словами волну собственного, подлинного голоса.

С самого начала, даже в фильме «В огне брода нет» — наиболее экспрессивно-изобразительной его картине, Панфилова все-таки больше всего волновало не изображение, за которым порой теряется человек, а сам человек. И чем дальше, тем больше освобождался Панфилов от изобразительных ухищрений, от взвинченного монтажа и спонтанной импровизации. От «потока» жизни, равно как и символов ее, от «говорящих» предметов и «немых» актеров.

В последующих картинах у него почти не было второго плана. Но он умудрялся «населять» и «раздвигать» экран, используя для этого всего лишь несколько персонажей и практически одну, как в «Валентине», почти сценическую площадку. Или один, как в «Вассе», павильонный объект — дом Железновых, отгороженный от живой, за его стенами, жизни, но сумевший вобрать в себя эту жизнь и развернуть ее в душных комнатах, забитых мебелью в стиле «модерн».

— Отсутствие второго плана в «Валентине», — сказал Панфилов в одном из интервью, — помогает передать атмосферу, ощущение заброшенности места действия. Как передать на экране тайгу? Показать высокие, в два обхвата деревья? В течение всего фильма мы не видим никого, кроме главных героев, — вот это-то и создает ощущение потерянного в тайге островка. Но главным для меня было добиться впечатления неординарной укрупненности, значительности всего происходящего.

Объемность его фильмов — не за счет панорам и густоты массовки, а за счет тончайших, полученных чисто кинематографическим путем взаимосвязей героев. Не человек через окружающую его среду, а среда, общество, время — через

человека.

Он освобождает пространство от предметов, чтобы дать простор взгляду, жесту, слову. Он сдерживает движение камеры, пренебрегает «обратной точкой» — его герои часто не видят себя со стороны (глазами других). Не актер выверяет свое лицо — лицо выявляет героя.

Вершина мимического монолога — Чаплин. Не случайно он так боялся заговорить, убегая от бедности слов в богатую мимикой и жестом исповедь. Исповедь Чаплина, аскетически сжатая мыслью и понятная сердцу каждого на земле, не запугивала, не взвинчивала. Она освещала и облагораживала глубинной печалью, которой всегда сопутствовал смех. Смех очищает. Снимает шелуху слов. Делает понятным, объяснимым самое, казалось бы, необъяснимое в поведении людей.

Кинематограф Глеба Панфилова — это тоже открытость, неприбранность человеческих состояний, когда, как в жизни, и смех, и плач — попеременно. Когда, как в жизни, каждый поступок человека неоднозначен, равно как и сам человек. Вот почему посыл Панфилова почти всегда необычен. Безграмотная санитарка Таня Теткина — художница. Ткачиха Паша Строганова — Жанна д'Арк. Фабричная девчонка Лиза Уварова — мэр города. В буфетчице Анне проглядывает облик русской Медеи. Все эти превращения (открытые, как в «Начале», или выявленные живописью камеры, как в «Валентине») только кажутся необычными. Вся логика поведения женщин из фильмов Глеба Панфилова только на первый взгляд алогична. Как, впрочем, и поступки героев Чаплина, чья эксцентричность оправдана не эксцентричностью самих ситуаций, в которые он попадает, а характером чаплиновского героя, в котором как раз все убедительно, нормально. И получается, что, скорее, анормальны те, которые не могут так доверять себе, как этот маленький чаплиновский чудак.

Все было бы неправдой, а совмещение в одном человеке фабричной девчонки из города Речинска и Орлеанской девы из далекой, к тому же средневековой Франции — уж совсем нонсенс, если бы Панфилов не открыл актрису, которая не стала нам доказывать, что несовместимое в отдельных случаях совмещается, а сумела наглядно показать, что это и есть наше «я», его непредсказуемые, индивидуальные проявления.

Его героини богаты той содержательной простотой, которая редкость не только в искусстве (на что с горечью сетовал Станиславский), но и в жизни. Они не простецкие, не упрощенные, а «простые», то есть сохранные, природные. Истинные!

Ему нужна была актриса, чтобы раскрыть эту простоту сложности и убедить нас в ее подлинности! Не только открывать правду, а тревожить, мучить нас правдой. Он приводит зрителя к самоосознанию в том мире, в котором он живет. Ибо в фильмах Панфилова тревоги этого мира, его временные приметы — боли и судороги, душепотрясения и вознесения — не в атмосфере вокруг героя, а в самом герое. Уберите из картины «В огне брода нет» поэтику ее изобразительных решений, оставьте Теткину наедине с теми, кто сопровождает ее на коротком пути к «всеобщему счастью», о котором она так мечтала, и время не уйдет из фильма. Оно неуловимым, неописуемым образом в глазах, жестах, в походке — в каждой мимической ниточке, протянутой между ней и пространством.

В каждой из героинь его фильмов есть Жанна д'Арк. Но они не Жанна. Они вышли из своего времени, взращены на своей земле. Мир большой (Родина, Век, Эпоха) и мир маленький (Паша, Теткина, буфетчица Анна, Елизавета Уварова) — все это он складывает в один мир.

Какая же ему нужна была актриса, чтобы стать этим миром?

Не послушница, а соучастница. Единомышленница. Заговорщица. Та, которая будет идти за ним, но и за собой. Его словом, но и своим. Его болью, которая не стала ее, а всегда была в ней.

«Бог за мир взимает дорого…» (М. Цветаева) — с этой готовностью платить, не растрачивая, не разменивая себя. Жертвовать, но не собой, не талантом своим, а всей жизнью — пришла в его кинематограф Инна Чурикова.

Пришла, чтобы остаться в нем насовсем.

# Видение

В зале никого не было. Никого, кроме Тани Теткиной. Она смотрела с экрана своими заглатывающими мир глазами и повторяла, как заклинание, как молитву:

— Скорей бы. Скорей бы мировая революция.

— Послушай, — сказала я, наперед зная, о чем ее скоро спросит офицер на допросе. — Послушай, Теткина, ты и правда веришь, что придет такое время, когда люди перестанут мучить друг друга?

— Верю.

— Ты веришь во всеобщую гармонию?

— Во что?

— В благодать.

— Не понимаю, во что?.. — А потом убежденно, о своем: — Верю. Верю.

В тот день я не стала дожидаться трагического конца фильма «В огне брода нет» — не хотела, чтобы она погибла. И она осталась рядом со мной — в пустом просмотровом зале, где я снова, вот уже в который раз, смотрела фильмы Глеба Панфилова.

Потом пришла Паша Строганова. Паша из «Начала», проживающая в шестидесятые годы в городе Речинске (есть такой или похожий на него, но Паша там жила да и сейчас живет, наверно).

Она посмотрела на меня вызывающе-растерянно, независимо-любопытно:

— А вы кто?

— Я критик. Хочешь, я напишу о тебе книгу?

— Хочу, а что?.. Только я не артистка. И я не эффектная. И я замужем. А вы что, мной интересуетесь? — И пошла, не понимая, кому и зачем понадобилась.

Я крикнула туда, в глубину экрана:

— Паша, вернись!

Она улыбнулась, чуть не плача (как тогда, в фильме, в актерском отделе столичной киностудии, где ей сказали, что на нее нет больше «спроса»).

— Странно. Как все это странно.

Теперь их было двое… рядом со мной, в темном зале «Мосфильма».

Мэр города Елизавета Уварова вошла энергично, быстро, делово. Привычно закурила, ловко зажигая на лету спичку. Строго посмотрела сквозь толстые стекла очков.

— Вы ко мне?

— Я хочу написать о вас книгу.

— Писатель — тоже практический работник. Мы строим дома, вы пишете. Надо увлекать людей.

— Но нельзя обманывать.

— Разве мало в нашей жизни хорошего?

— Хотелось бы побольше.

— А вы покажите людям, как это должно быть, и люди вам за это спасибо скажут. И я первая.

— А вы не боитесь ответственности?

— Каждый человек обязан отвечать за свои поступки.

— Но ваши планы могут рухнуть?

— Уйду я — придут другие.

И. осталась — ждать своего слова. В фильме «Прошу слова» ее последний, зовущий взгляд был обращен к нам, зрителям, которых не было в тот день рядом со мной, но которые — знаю — еще придут.

Сашенька Николаева вбежала на экран стремительной, летящей походкой гида. Легкая, элегантная, притягательная — это для туристов. И тут же, через секунду, — глаза, затравленные тоской, во всем теле — озноб беды, на покатых плечах — ее пудовая тяжесть.

— Я хочу написать о вас книгу. Вы подарили мне тему. Это будет книга о красоте человека. О величии духа! О мужестве таланта!

Но она уходила. Уходила, не оборачивалась. Она не верила мне.

— За счастье надо бороться, — вздохнула Анна, Анна Васильевна, буфетчица из сибирского города Чулимска. — Зубами и ногами, — добавила она и тяжело опустилась на стул, тревожно вглядываясь в черноту зала.

Теперь их было пятеро.

Зажегся свет, и шумная ватага очередной съемочной группы устремилась к экрану. Незамеченная, я сидела в огромном зале, не в силах вырваться из того оцепенения, в которое ввергли меня эти странные женщины, эти смешные и грустные героини Инны Чуриковой. А там, на другом экране неведомой мне картины, суетилась камера, суетились люди.

Что-то там происходило серьезное, кажется, даже «жизненное». А на меня, с трудом прорываясь сквозь частокол незнакомых слов, смотрела, ничего не понимая, Таня Теткина и повторяла свое:

— Скорей бы. Скорей бы мировая революция!

И кричала от боли и страха Орлеанская дева:

— Крест! Дайте мне крест!

— Не уезжай. Я умоляю тебя!. — молила любимого Сашенька.

— Уезжай ты отсюда. Христа ради прошу, уезжай из Чулимска, — просила, выпрашивала, изгоняла Анна сына. — Завтра же, слышишь? Завтра.

— Прошу слова, — тихо сказала Елизавета Уварова. Вежливо расталкивая плотную толпу веселящейся массовки, не замечая устремленных на нее взглядов, не слыша требований тишины и приказа соблюдать правила поведения, она шла прямо к нам, и никто уже не мог ее остановить.

В тот вечер мы все вместе вышли из проходной «Мосфильма». Семенила в длинной, нескладной юбке Таня Теткина, поминутно зачесывая гребенкой сползающие на глаза волосы. Вызывающе стучала каблуками Паша, и в такт им раскачивалась белая, через плечо, клеенчатая сумочка. Уверенно, как на первомайской демонстрации, шагала Уварова, одергивая и без того влитой, точно сросшийся с ней жакет. Летела впереди гид-переводчик Сашенька Николаева, растерянно оглядываясь, не отстал ли кто. А замыкающая группу буфетчица Анна молча кивала ей: мол, иди, не останавливайся, никто не потерялся, все на своих местах.

Рожденные в разное время, ни в чем вроде бы не похожие, они объединились для меня в одну женщину, которую из роли в роль открывает Инна Чурикова.

Впрочем, наверно, все-таки не одну женщину, а одну судьбу, и даже не судьбу, а тему судьбы. Мысли теснились в голове и, постепенно сжимаясь, собирали в один образ тех, кто сейчас шагал, бежал, семенил рядом со мной. И я подумала, что в этой книге не буду снова расселять их по картинам. Они уже прожили там, не помышляя друг о друге, а теперь пусть заживут вместе, чтобы помочь нам понять, что их не разъединяет, а объединяет.

Это общее и есть явление Чуриковой в искусстве.

# Женщина

Новый год был давно позади, но елка еще стояла. Ванечка наконец заснул, и мы, забившись в угол, долго смотрели на разноцветные лампочки, вспоминая то далекое время, когда сами водили вокруг елки бесконечные хороводы и пели «В лесу родилась елочка…». Час назад мы говорили об одной любимой ею семье. И сейчас, точно отвечая себе или кому-то там, на елке, она сказала:

— Это удивительная семья! Чистая, праздничная.

— А что такое семья? Может, это и есть чистота и праздник. Мой отец говорил: «В жизни всегда есть место празднику». А вы бы хотели праздника?

— Как это?

— Ну, в Ниццу или там на Гавайские острова. Неделю сплошного праздника, чтобы никаких забот, проблем?

— Не-е-ет, я этого не понимаю. Я вообще не умею мечтать о нереальном. Вот когда мне предложили играть Соню в «Дяде Ване», да еще в Париже, да на французском языке, — вот тут я размечталась. Это была моя Ницца. А «римские каникулы». нет, это не для меня.

— И никогда не хочется?

— Да что вы, конечно, хочется. Ну там платье красивое надеть, нравиться — хочется. Я недавно в одном доме была, и за мной один физик ухаживал. Я его спрашиваю: скажите, почему я всегда физикам и математикам нравлюсь?

— Что, такая закономерность?

— Именно — закономерность. Вы, говорит, убедительная, но при этом вас можно решать бесконечно. Не меня, понятно, а моих героинь — меня-то он видел в первый раз. Я прямо-таки ахнула: вот комплимент! Все ясно — и вдруг все разрушается. И надо начинать сначала.

— Они привыкли… физики.

— Вот и я ему говорю: не скучно? Нет, отвечает, интересно. Разгадывать всегда интересно. Мы с ним похожи, с физиком этим. Я тоже разгадываю, только… своих женщин, и никогда не могу разгадать до конца. А праздник.

— Ну, чтобы забыться, закружиться, насладиться праздностью, нырнуть в нее, как в Черное море из пыльного вагона. Нырнуть и… все забыть — так не бывает?

— Бывает, только не так. Иногда очень хочется подурачиться, потанцевать, песни попеть — я петь люблю. Или что-то такое выкинуть, чтобы зал ходуном ходил, чтобы все раскрепостились,

освободились.

— От чего?

— Ну… как это сказать… мы уже не понимаем, где наша роль в жизни, а где мы сами, такие, какими нас природа задумала. Вот, к примеру, Уварова носила костюм мэра и слова говорила мэровские (как ей казалось). Я даже думаю, она и ночью не забывала о том, что — мэр. А подлинная она — когда мост фотографирует. Снимает, как в детстве, то, что нравится, и, как в детстве, оглядывается — не видит ли кто. Смешная она. Не очень-то счастливая.

— А что такое счастье? В гармонии всего со всем, в абсолютном покое? Ну вот Глеб — разве с ним покой?

— Глеб — человек чувства, но… его чувства подчинены мысли. Что там сначала, я не всегда понимаю. Но иногда, мне кажется, слышу, как кости трещат, все по живому.

— Но лучше, наверно, слышать этот «треск», чем не слышать ничего? Были бы вы счастливы в «провале без глубин»?

— Нет, проще не надо. Но он… такой. Я всегда за него боюсь. Уйдет в себя и… ничего не видит, не слышит. Не дозовешься. Я тогда думаю: а вдруг так никогда и не услышит?! Кричи-кричи, а он так далеко, что… не вернется. А потом оказывается, что и видит, и слышит. Улыбнется, пошутит — и все становится на свое место. Он опять с нами.

— Джульетту Мазину как-то спросили, кто для нее Феллини прежде всего — муж или режиссер?

— И что она ответила?

— Феллини.

— Верно. Это уже нельзя разделить.

— А вы не боитесь? Такой зависимости, такой над собой власти?

— Боюсь. Но не за себя, а за него. При всей его стойкости, он очень раним. Слушайте, давайте завтра на лыжах пойдем. Вот так встанем и пойдем.

— У меня нет лыж… Зато есть ботинки.

— А у меня есть лыжи, но нет ботинок. Ну что ж это такое? Ну как мы живем?! Прямо по Гоголю — вот если бы к глазам… да нос… да уши. У Анатолия Васильевича Эфроса в «Женитьбе» это прекрасно получалось — вечное несовпадение, тоска женщины по мужскому совершенству. И Оля Яковлева так пронзительно-грустно, хоть и смешно — ведь абсурд, как у нас с ботинками, — все это передала, что прямо-таки плакать хотелось. Все не сходится, господи, а как хочется, чтобы сошлось. А вот в «Месяце в деревне» она, по-моему, чего-то испугалась или не захотела. Там ведь тоже все не сходится. Ну что у Натальи Петровны

общего с этим учителем? Ничего. Но какая сила притяжения!

— Мне показалось, что это, скорее, бессилие духа перед наваждением плоти.

— Конечно, для окружающих — чудовищно. Но она-то, она сама себя не помнит, ничего, никого не замечает. Этот юный, с прыщиками, совсем мальчик (я его таким вижу), учитель, с нестрижеными ногтями, но нетронутый пошлостью, еще робкий, живой, вызвал из глубин ее женственности такого дьявола, такого «крокодила», который до поры до времени дремлет в тайниках любой женщины. Все бегут, всем стыдно, неловко за нее, а она ничего не замечает. Всем стыдно. Ей — нет. Ей прекрасно! Она, такая надушенная, такая аристократичная, воздушная, чистая, такая изнеженная… и вдруг в нее точно бес вселился, черт попутал. Играть это надо было, играть! У Оли Яковлевой всегда стремление к идеализации чувства, а меня как раз этот «крокодил» больше всего интересует. У Лескова я читала: «На дне тихого дремучего озера дремлет крокодил…» Ей только одного и нужно — чтобы он схватил ее и… любил. У нее взрослый сын, а она, бедняга, и женщиной-то никогда не была. И это вторжение в нее чужой силы и пугает, и парализует, и завораживает. Это «сладость» жути. В нее и погружаться актрисе! И что с того, что страшно? Вся эта любовь была дана ей, чтобы познать, узнать себя. Нет, не детство свое она вспоминает тяжелое — это она только так говорит, а безумие пробуждающейся женственности. Оля Яковлева — уникальная актриса. Но мне кажется, что в этой роли нельзя было скрывать «дьявола», чтобы, не дай бог, о героине не подумали плохо. Самый великий грех — «себя жаление». Я не знаю, ну просто не понимаю, как это можно — играть любовь. Не бывает так: любовь, и все. Намешано, напутано.

— Как же тогда «Ромео и Джульетта»?

— Чудо! Это чудо, когда влюбленные — «только души у предела света». Оно освещает жизнь. Но это легенда, вечная услада сердцу. А если играть «Месяц в деревне», то где уж там «не женщина земная»! Очень даже земная. Ведь это страсть, колдовство страсти. Скрутила, растоптала, унизила. И в унижении — ее наслаждение!

— Вы бы хотели сыграть Гертруду?

— Еще больше — Гамлета. Меньше всего думала об Офелии. Но это пройдено, об этом не будем больше говорить. Если бы вы только знали, как бы я хотела сыграть жизнь женщины. Не эпизоды, не сцены, а всю жизнь.

— Кто же она? Вы ее знаете? Может быть, леди Макбет?

— Раньше думала — она. А сейчас кажется. Мне вообще

почему-то кажется, что Шекспир не очень-то любил женщин. В комедиях они еще ничего, живые, то есть живо существующие. А в трагедиях, по-моему, — знаки. Может, я ошибаюсь, но для меня шекспировские женщины — подсобная сила для раскрытия сложнейших миров сильного пола.

— Увы, с тех пор многое изменилось. Ну а Гертруда?

— Гертруда, пожалуй, исключение. Гертруда — это как раз то, что мне вообще интересней всего в женщине. Все в ней смешалось, перепуталось. Все страсти, все чувства — и женские, и материнские, и вдовьи. Смотрите, вы посмотрите, что делается, — и страх предательства, и острота его, и жажда быть королевой, и проклятие ею быть. И вина перед сыном, и неудержимое влечение к Клавдию. Она любит, но несчастна. Она королева, но прежде всего женщина, поруганная собой.

— Но она не томится выбором. Самое трудное, по-моему, сделать выбор. Выбор — это момент истины. Разве можно сравнить страдания Гамлета с метаниями Гертруды? Да и мечется она между спальней и комнатой сына.

— Верно, у Шекспира нет Медеи. Ребенок или возлюбленный?! И надо сделать выбор! Как это играть?! Выбор между ребенком и любимым?! Непостижимо. Но если играть — я должна была бы ее понять. Подняться до нее, раствориться в ней и… освободиться.

— Феллини когда-то сказал, что «заболел» своим фильмом «Дорога». Что «Дорога» выявила темные для него самого участки его подсознания. Он так тесно сжился с миром фильма, что в какой-то момент картина, по его словам, грозила раздавить его.

— Это так. Я, когда Сарру в «Иванове» репетировала, до таких кошмаров дошла, что думала — с ума сойду. Но когда пошли кошмары, пошла и роль. Это так — избавиться иногда невозможно, но необходимо. И все-таки лучше быть раздавленной ролью, чем не тронутой ею. Я не хочу играть роли, я хочу быть этим человеком. Ну… как это сказать — постичь его мировоззрение, судьбу. Время такое — мое, вообще. Конец века. Весь век с его революциями, войнами, газовыми камерами и полетами в космос — в нашей памяти, в нас самих. А мне в театре предлагали играть взбесившуюся дамочку Мамаеву из «На всякого мудреца довольно простоты». Слава богу, передумали.

— Но разве гротеск, фарс, эксцентрика, буффонада — разве это вам неинтересно?

— Неинтересно. Понимаете… это трудно объяснить, но я пытаюсь найти новую для себя эстетику. Уйти от всякого изображения и перевоплощения. Не перевоплощаться, а воплощать то, что внутри нас.

— А почему вы решили стать актрисой?

— Ну вот, я так и знала. Все об этом спрашивают, я думала — хоть вы не станете. Это что, очень важно?

— Когда читатель узнает о вас много, ему может показаться, что не узнал ничего, если не поймет, откуда что берется.

— От мамы. Я серьезно. Мама мне всегда говорила, что я буду актрисой. Я не стала ее огорчать. Она в жизни все сама — трудом, напором, волей. Бабушка почти безграмотная была, а мама — химик, профессор. Она всегда говорила: «Дочка, если что задумаешь, так тому и быть». У меня внешность не артистическая, что с такой внешностью задумывать. А мама говорила: «Дочка, ты у меня красавица». Смешно. И знаете, если бы не она, я бы, может, сама себе не поверила, хотя, мне кажется, с пеленок что-то разыгрывала, представляла, изображала. И когда в Щепкинское училище поступать пришла, то так прямо и сказала, чтобы по-честному, ничего не скрывая: хочу быть знаменитой актрисой. Сказала и… заплакала, испугалась, что не поверят. Они, конечно, решили, что я «с приветом», ну и… пожалели, приняли. А дальше? Дальше вы сами все знаете.

Было совсем поздно, когда я уходила. Заплакал Ванечка. Она вздохнула, сказала без раздражения: «Опять не высплюсь». Я посмотрела на нее и вздрогнула. Только что выключенные усталостью, ставшие совсем узкими, глаза ее вдруг открылись — не мне, чему-то своему: Ванечке ли, завтрашней Сарре в театре, Панфилову, который на съемках в Суздале, — не знаю. Только в тот момент, когда она стояла на пороге, провожая меня (и не меня) долгим, до дома, до ночи взглядом, я вспомнила цветаевские строки: «Это ночь зажгла этот светлейший лик».

# Озарение

«Ее некрасивое лицо, освещенное изнутри странным, мятежным, неукротимым светом…» — такой виделась Таня Теткина сценаристам Евгению Габриловичу и Глебу Панфилову. Такой увидели ее и мы. Смешная, угловатая — не то мужик, не то баба, в своей широкой, скрывающей все формы кофте. Она и сама была как время, которое ее породило, — все неясно, неопределенно, но молодо, порывисто, доверчиво. Все готово жить, но это еще не жизнь, а лишь предчувствие ее. Вера, любовь, сомнение — все в громадных, нараспашку, глазах.

Глаза Теткиной — Чуриковой доискиваются, допытываются. «Бледнеют» в беспомощности, «горят» в невысказанности. Любят до слепоты, ненавидят до прозрения. Бешеные в злобе и усмиренные в любви. В них светится душа и открывается правда, которую она не может выразить словами. В них, раскалываясь, дробится время. Уже в мертвых, восстанавливается его нарушенная связь.

Прошло пятьдесят лет. По тихим улицам города Речинска звонко стучат каблучки Паши Строгановой. «Идут» новые туфли и модная мини-юбка. Независимо и робко — одновременно. Идет некрасивая девчонка, которая страдает не оттого, что некрасива, а оттого, что никто не замечает, как она привлекательна, как, в сущности, талантлива и, может быть, даже будет знаменита. Идет по улицам заштатного городка девчонка шестидесятых годов — вся порыв, дерзость, открытая потребность заявить о себе и полное непонимание того, как это сделать. И у нее глаза нараспашку, но — с вызовом и тоской. С предложением помочь и требованием помощи.

Была когда-то веселая, озорная девчонка с длинными косами, готовыми расплескаться, распутаться на ветру. Девчонка бежала за ними, за ветром. Просто так, от переполненности жизнью. Звали ее тогда Лиза, а стала Елизаветой Уваровой. Стала прямая, строгая, застегнутая на все пуговицы жакета-мундира, смягченного белым жабо. Волосы, затянутые в безукоризненный пучок, обнажили чистый высокий лоб, незамутненный колебаниями и сомнениями. Глаза открыты истине, но прикрыты толстыми стеклами очков. Устремлены к заданной цели, прямой мишени. Рука твердая, вытянутая в персте указующем, — попадание в десятку, осечка невозможна. Только иногда за стеклами очков вдруг пробежит что-то девчоночьи-растерянное, трогательно-беспомощное. Пробежит и спрячется. Связана, повязана — канатами формул, параграфов, принципов. Ходит

крепко, веско. Ноги женщины, привычно выносящие на трибуны, легко ступающие по толстым министерским коврам. Идет хозяйка семьи, дома, города. Над всеми — только не над собой.

Сашенька Николаева — гид в музее, где очищена, выскоблена, отлакирована и напоказ выставлена Древняя Русь. В ней же, в Сашеньке, все подлинно, трепетно. Все живое. Прошлое, сегодняшнее — все в ней.

Врожденная духовность, врожденная красота — лица, движений, голоса. Благородство, сосредоточенность, внутренняя тишина. Во всем облике — женственность, мягкость. Но мягкость, которая не расползается, а сжимается от ударов. В потерях, в отчаянии — не черствеет, а каменеет. Не воительница она, как Паша. Защитница. Не стрелок, как Уварова. Сама — мишень.

Анна, буфетчица Анна Васильевна, жена Афанасия, — бывшая Паша и бывшая Саша. Женщина, кажется, до конца испившая свой срок. Все его длинные дни, и короткие ночи любви, и вечерние ожидания, и утренние тяжелые пробуждения, когда нет сил начать день. Но только крикни, только позови, только люби — все начнет сначала. Буфетчица Анна из далекого, на краю жизни, города Чулимска. Мудрость, которая сама о том не ведает. Вечная женщина, которая проживает в сегодняшнем дне.

Начнем… с начала. С того мгновения, когда зарождается любовь. Как призыв к жизни, как ее начало. Актриса делает осязаемой, телесной пушкинскую строку: «И в мыслях молвила: вот он!» Этот он, как правило, нечто вполне обыденное, рядовое, на божество мало похожее. Но в ее глазах» — божество! И мы верим ей, а не себе. И потому — удар любви, чудо любви. Весь свет и все солнце — от нее. Как стебелек к небу, тянутся женщины Чуриковой к тому, кто зародил в них чувство. Не полюбил, а подарил возможность любить. Вот с чего все начинается и что сразу отличает героинь Чуриковой. Любовь у них всегда от себя, а не для себя. Всегда щедро дарящая и по крохам берущая.

Вспомним, как Таня Теткина слушает игру на баяне (не бог весть какую) бойца Алеши (первая встреча) — как чудную музыку. И в благодарность — неумелое кокетство. И тут же — открытый, доверчивый взгляд. Над ней смеются: «Ну и баба!» — она не слышит. И он смеется — не замечает. Чурикова вообще умеет сразу очертить круг владений своих чувств, где пошлости и цинизму их не достать. Ее героини — всегда из самой жизни, но, «тронутые» любовью, как-то незаметно поднимаются над ней, потому и «чокнутые», «психические» не только в глазах окружающих, но даже тех, кому предназначена их прекрасная «ненормальность».

«Я тебя высоко любила…»

Эту высоту Чурикова набирает сразу, при первых же прикосновениях чувства. Конкретные обстоятельства, среда, окружение точно выталкивают ее из своих недр и оставляют один на один с тем, что на все времена едино.

Теткина входила в революцию в стоптанных башмаках, с руками, которые подбирали чужую грязь, смывали чужую кровь. Санитарка в санитарном поезде — ее и за женщину-то не принимали. При ней не стеснялись. А она? Она повторяла свое: «Бедует народ. Скучает. Скорей бы. Скорей бы мировая революция!»

«Мы наш, мы новый мир построим» — это в стягах облаков, в ливневых — кажется, на всю вселенную — дождях, в огне, разрывающем, рассекающем искрами экран Панфилова. Трещит, обдавая нас жарким, тяжелым дыханием, старая жизнь. А рядом зарождается новая — из стона раненых, из грязных бинтов, из молчания умирающего мальчика, из высушенных глаз его матери, до нитки промокшей под дождем. Из дощечки, которую она держит над ним, умирающим, защищая от этого дождя. Из яростного фанатизма коменданта Фокича: «А без крови как же? Без крови нет революции». И мудрого ответа ему другого большевика, комиссара Евстрюкова: «Хорошо бы поменьше». Из обреченно жесткого того же Фокича: «Диктатура, она диктатура и есть». И мягкого, человечного: «Приучать людей к страху — вред». Один просит — «Спасай!», другой требует — «Убивай!». И все вместе, рядом — в гуле, в реве, в зловещей тишине.

И сквозь все это — крик Теткиной: «Баба я! Баба!» Невыверенно, по чистому наитию Теткина хватается за то, что неистребимо. И, вопреки всему (не время, не любима), кричит, в отчаянии разбивая кулаки о глухую стену непонимания: «Женщина я!»

С этим криком входит в новую жизнь Таня Теткина, как бы ставя ее на самую прочную, незыблемую основу. Когда не до любви, когда все рушится, Теткина — за любовь. Но когда все прочно, крепко пригнано, забито, завинчено. Когда любовь — часть общежития, кубик в нехитрой (по картинке) пирамиде, тогда актриса, в Паше Строгановой, разносит типовое здание любви и строит свое, ни на что не похожее. В разрухе любовью созидает жизнь. В привычном ее укладе любовью разрушает привычное («Поэтовы затменья не предугаданы календарем»). Паша Строганова из города Речинска творит любовь, как творит Теткина свои рисунки, Уварова — мост в будущее, Сашенька Николаева — бедного гения, неведомого людям народного поэта. Как творит Анна, буфетчица из Чулимска, всю свою жизнь.

Начнем с начала. С того момента, когда любовь — чудо. Чуриковой удалось наглядно выразить, что есть она — «простая жизнь и свет, прозрачный, теплый и веселый» (А. Ахматова). Есть эта жизнь!

В нечеловечески сложное время Теткина утверждала человеческую простоту, в которой не теряла, а открывала человеческую сложность. Сквозь угар и гарь — свет прозрачный. Сквозь стоны и слезы — тепло и улыбку. Сквозь смерть — жизнь. И как источник, как родник, из которого берет начало эта нескончаемая река, — Любовь.

Угадав ее, Теткина не боится ее позвать: «Боец! А боец!» И боец, расценив приглашение чересчур впрямую, изголодавшись по ласке, начинает тут же ее целовать. А что же она? Смеется. Смеется от счастья, от удивления, что женщина, от гордости, что и с ней, как со всеми. Хихикает, кокетничает — «щекотно!» Это на словах. А в глазах — интересно, страшно, прекрасно, смешно. Как лучики прожектора, сходятся, расходятся, скрещиваются на ее лице все эти противоречивые состояния. И тут же, словно сразу увидев всю землю, весь мир, высвеченный этим невидимым прожектором «с невидимой глазу глубины», шепчет: «Красиво…» Любовь и красота рядом. Ощущение того и другого вместе, одновременно — это и есть жизнь. В момент самый что ни на есть обыкновенный — первые хлопотливые поцелуи, воровские притязания без любви — Теткина поднимается над обычным и оттуда, с высоты своего душевного подъема, видит… прекрасное.

И мы видим: река, лес, поляна — красиво! Но видим и другое: красивое в ней, оно изнутри и в момент счастья пробивается наружу. Гамма отраженных в глазах Теткиной в эту минуту чувств так многообразна и причудлива, что невозможно выделить ее оттенки. Но боец, оскорбленный «странным» ее поведением, уходит, не заметив чуда. Так будет всегда. Тот, кто подтолкнул, затянул наверх, сам будет уходить, не в силах вскарабкаться за ней до ее вершины.

Несовпадения мироощущения ее героинь с миром, в котором вполне реально существуют их избранники, так или иначе будут приводить к разрыву — с ними, но не с этим миром. С ним она никогда не сводит счеты.

В зоне ее чувств слишком сильное напряжение. Ее «лирические провода» такой «высокой тяги», что, боясь их обжигающих нервов, бегут те, кого она так страстно хотела к ним подключить.

— Корова, — утверждает боец Алеша, когда Теткина, поминутно поправляя гребнем волосы, рисует на песке… медведя.

— Нет, ведмедь, — поправляет она бойца.

— Нет, корова! — настаивает Алеша, потому что ему сейчас не до ее рисунков и даже не до нее, а только до себя.

Это пока лишь первое несовпадение в той системе несовпадений, которые в будущих фильмах перерастут в трагедию. Здесь же (пока) не мучают, а лишь огорчают. Она отмахивается от бойца, как от комара, которым вроде бы очень занята, когда Алеша предлагает ей «пожениться». В момент острейшего душевного напряжения — комар! И вся сжимается, цепенеет, как от удара, когда выясняется, что он шутит, что позабыл, о чем только что говорил.

«Психическая или чокнутая», — решает боец. А решив, успокаивается, потому что такое решение всегда спасительно. Удивительное требует удивительного к себе отношения.

Незаметно для себя Алеша начинает видеть Теткину своими, а не чужими глазами, в которых она — «ничего, симпатичная». Правда, худая — «а кому нужны толстые-то?..». Правда, некрасивая — «но кому они нужны, красивые-то?». Правда, глупая — «а кому они нужны, умные-то? Одна канитель». Вот такой он ее видит — некрасивой, худой, неумной. И сам не понимает, чего это он в нее «втюрился». Но «втюрился»! — наверно, именно потому, что, вопреки его собственным представлениям об уме и красоте, чувствует, что она и красива, и умна, только в непривычном, недоступном для бойцов понимании. Потому и боязно, что непонятно. Затягивает непонятным. Пугает недоступным. И повторяет, сам себя уговаривая, что «больная она, психическая».

Да, «болезнь» у нее неизлечимая. У одних к ней иммунитет, другие «болеют» в облегченной форме, а такие, как Теткина, — в самой тяжелой, с осложнениями и неизлечимыми последствиями. И махорка, и кашне, и новая ему гимнастерка (за что, не задумываясь, отдает единственную приличную кофту) — все от нее, от «болезни» этой. И слова, безумные, одни и те же — «Люб ты мне, как ты мне люб!» — это тоже «болезнь». Мало знает Теткина слов, а то, наверно, совсем испугала бы Алешу. Но зато знает другое, от чего ему хорошо и боязно. Знает «нежнейшую из всех бесед», хотя, по его словам, как раз «беседовать с ней не о чем». Но даже Алеша, не отягощенный странностями, вполне нормальный и психически здоровый, не может не разглядеть в ее глазах детскую благодарность и женское смирение, девичье лукавство и манящую бабью тоску. Что это такое, он не знает, объяснить словами, как мы сейчас пытаемся это сделать, не может. Но ведь «втюрился» — значит, что-то почувствовал. Значит, и до него дошел этот ее летний звенящий смех, перекрывающий тяжелый гул осенних продрогших боев.

— А я ведь влюбилась! Влюбилась я! — объявляет Теткина — Чурикова, вбегая в вагон своего поезда.

— Влюбилась! — заливается она от смеха, не потому, что смехом хочет скрыть смущение, а потому, что так переполнена счастьем, что оно просто выплескивается наружу и нет никаких сил его удержать.

— Конопатый, а мой! — давится она смехом, и даже отрезвляющая реплика коменданта Фокича, что не «любовь ей сейчас нужна, а марксизьм», не в состоянии остановить приступ неведомой Фокичу «болезни».

Но Теткиной мало, что ей хорошо. Теткиной хочется, необходимо, чтобы всем было, как ей. Чтобы — всеобщее счастье и всеобщая красота. И с затаенной надеждой кидается она к комиссару Евстрюкову:

— Игнатьич, а ты влюблялся когда-нибудь?

И опять закатывается смехом, когда слышит, что и с ним такое было и что ему, комиссару, было от этого хорошо.

— Хорошо? Вот! — кивает она Фокичу с вызовом и жалостью одновременно, с обидой за него, Фокича, что не знает он, как же это хорошо — влюбиться. Даже если конопатый, все равно хорошо. Раз она его любит — значит, он лучше всех. Такие, как Теткина, поднимают любимых на пьедестал, чтобы смотреть на них не сверху, а снизу. И не ведают, что сами взлетают к облакам, до которых не каждому дотянуться.

— Жить надо просто! — не раз скажут доброжелатели чуриковским героиням. Но как же еще проще, если живут, как дышат?! Вот тут-то и начинается: постичь такую сложную простоту дано людям, одаренным талантом жить. Талант жить — это не способ выживания, не приятие заданных условий, а сокрушение их. Ибо жизнь, как все живое, требует роста, обновления. Такие, как чуриковская Теткина, несут это обновление в себе. Обновление и устойчивость одновременно.

— Ну, бывайте, товарищи! Пока! — говорит она чуть с высоты — не с презрением, а с сожалением, что они пока еще не вместе с ней. И долго сквозь тонкую перегородку будут доходить до нее отголоски той непонятной жизни, из которой она вышла, но которую уже перешагнула. Но та, прежняя, настигает, мучает своими несовпадениями, нерешениями, неответами. Теткина уже познала гармонию, всеобщую красоту — о чем, правда, не подозревает, а лишь интуитивно догадывается, — а там, за стеной, с боку на бок перекатывается, стонет не во сне, а наяву реальная жизнь. Как совместить? Увязать? Глазами Теткиной (Чуриковой), одними только ее глазами, мы видим этот мир за стеной, где сострадания просит — свой, и страха — свой. Сникает

ее развеселое счастье. В темноте глаз больше не прыгают светлячки, а бьется, ищет выхода изболевшаяся мысль: «Когда же, когда наконец все люди будут счастливы?»

А что это такое — счастье?

Не положено пускать мать умирающего мальчика в санитарный поезд, а по совести — положено пустить. Не положено комиссару любить (не до того), а любовь «положена» на сердце. Несовмещенное Теткина совмещает в своем воображении. Возвращает миру утраченную им гармонию в своих рисунках. В жизни, цепляясь друг за друга и разрываясь, мечутся идеи, страсти. А на ее рисунках (вспомните) — «тишь да гладь». Там балаганы, гармошки, лодочки и матрешки. Все парочками. Все в обнимку. Каждый «обручен» со своей судьбой. На рисунках Тани Теткиной не вчерашний день и не завтрашний, когда наступит «благодать», а ее сегодняшнее восприятие жизни. Санитарка из санитарного поезда, которая не может ответить на вопрос, что такое «всеобщая гармония», на самом деле знает, что это такое.

Паша Строганова (из фильма Глеба Панфилова «Начало») вышла в жизнь не из санитарного вагона, а из женского общежития. Из цеха с налаженными станками. Из магазина готового платья. Из кинотеатра, где очень много жизненных историй, которые лишь по иронии судьбы, не затрагивая, обходили стороной ее собственную судьбу. Из школы, где добросовестно, на четверки, прошла на уроках тот путь, который проложили стоптанные ботинки Теткиной. Наверняка были в ее жизни пионерские лагеря, где полыхали не костры революции, захватившие любовь Теткиной, а мирные, из веток и шишек, уютные вечерние огоньки пионерского детства. И мирные синие ночи. И какой-нибудь мальчик поцеловал ее в первый раз, а она сказала, как Теткина: «Щекотно», — и, оглянувшись, вздрогнула — так стало вокруг красиво. Только не провожала она того мальчика на фронт. Не стучали вслед ему колеса, сапоги, война. Не кричала она — «Вернись!». Не умоляла — «Береги себя!». Зачем? Ведь мирное время, мирная жизнь. Тихо, славно, плавно. Паше оставалось только перепрыгивать, как в детской игре «в классики», из квадрата в квадрат, из года в год, чтобы выбить в конце концов «биту» на поле, «вне игры». Нормально. Как у всех.

Она знает все, что требуется знать девушке ее среды. Что прилично, а что — нет. Как вести себя в отдельно взятых случаях, а как — на все случаи. Что компрометирует моральный облик, а что его утверждает. Она вооружена запасом слов, представлений и положений. Они почерпнуты из школьной программы, молодежной повести, из фильмов, на которые «до шестнадцати» прорывались, а после — допускались.

— А вы психолог. Что нового в физике?.. Вы не удивлены внезапностью нашей встречи?.. Так вы в браке?.. Это компрометирует. Кофе бодрит. Шампанское на десерт.

Смешно? Могло бы насмешить, и только. В лучшем случае — дать повод для размышлений (не слишком обременительных) о штампах, о ходульности мыслей, слов. Но у Чуриковой, у ее фабричной девчонки Паши Строгановой банальное приобретает характер индивидуального. Больше того, она как бы подчеркивает «похожесть» своей героини, чтобы зритель, обнаружив сходство, потом имел возможность удивиться — до чего же не похожа! И на этом непохожем остановиться и задуматься. И тот, кто найдет в себе мужество не испугаться ее странности, — тот останется в выигрыше, ибо приобретет духовный опыт. Откроет неожиданное в себе самом.

Слова у Паши — чужие, душа — своя. Сохранить ее в системе устоявшихся ценностей куда труднее, чем в те времена, когда все было неясно, и все слова — в новинку, и все дороги — впереди, и никто толком не знал, какая короче.

Паша Строганова не боится, как боятся «нормальные» люди, сделать шаг в сторону, сбиться с прямого пути, потому что для нее сбиться не значит заблудиться, а значит искать свою дорогу.

Жизнь можно извести самой жизнью, если побояться взорвать ее стереотип.

Время Теткиной не исключало никаких неожиданностей. И все-таки любовь Теткиной была вроде бы несвоевременной. Любовь же Паши Строгановой сама по себе вполне отвечает духу времени. Она заложена в его укладе и в складе. Она общепринята и общедоступна. Мы получили бы историю еще одной любви, возможно, грустную, но обычную, не будь Пашей — Чурикова, которая никогда не играет просто любовь, хотя все ее истории — про любовь. Даже история Уваровой, потому что Уварова любит мост, как любят человека. Эта история еще впереди, а пока вернемся к фильму «Начало», с того мгновения, когда появился «он» — толстеющий, лысеющий зоотехник Аркадий. Но в ее глазах — чудо! И перед нами опять чудо любви. Опять «нежнейшая из всех бесед». Но совсем не та, что была у Теткиной, а та, что по-своему, на свой манер ведет наша современница Паша Строганова.

Теткина открывала любовь в себе, Паша о ней знала. В книгах, в собственных романтических иллюзиях — пережила. От подруг — слышала. За них — любила. Ей несли подружки свои секреты, вроде Валечки, которая подробно рассказывает, как «млеет» и почему не целуется. Таких рассказов про чужую любовь в жизни Паши было, наверное, куда больше, чем своей любви,

если она вообще когда-нибудь была. Все это Чурикова отыграла, рассказала за один короткий эпизод откровений хорошенькой Валечки. Видим и других подружек, которых нет на экране. Слышим другие исповеди, в которых ей доверяли подробности чужой любви, — Чурикова и это сыграла.

«У Паши не пропадет, она — могила». И никто не думал, обнажая перед ней свои личные дела, что, быть может, ей больно, до слез обидно: почему они, почему не я? Но об этом Пашины друзья не догадываются, и не случайно. Она неспособна завидовать, а способна радоваться чужой радости, что требует не меньшего, а, может быть, и большего душевного совершенства, чем болеть чужой бедой. Она слышит и видит других. Готова на многое, чтобы другим было хорошо. Не внатяжку, не силком, не с лицемерной демонстрацией — смотрите, мол, какая я хорошая, — а с естественной, как-то само собой, потребностью делать добро.

Доброта как способ жить (про смысл она не думает, о смысле ее жизни задумаемся мы). И потому так легко, не обременяя других необходимостью быть ей благодарными, держит она сумочки подруг, которые танцуют (никогда героини Чуриковой не требуют добро за добро, за вклады — проценты). Но ведь и она танцует, да еще как! Только ее не приглашают, а пригласив понарошку, еще издеваются. «Вы танцуете?» — «Танцую», — с готовностью отвечает она. «А я пою», — гогочет пошляк. Все смеются, и она — вместе со всеми.

Весело? Страшновато. Жалко ее? Да, но она — не жалкая. Не унижение на ее лице в этот момент, а ожидание. Смотрит куда-то далеко, поверх танцующей толпы, в которую ее не приняли, не ввели. Смотрит высоко, над головами, как будто откуда-то сверху должен наконец появиться Он.

«Надо мною только небо, а со мною голос твой» (А. Ахматова) — это Пашино предчувствие любви, а в конце концов — и сама любовь. Правда, он не принц, а женатый, мешковатый, непьющий зоотехник. Но в том ли дело? Она рвется к нему: «Станцуем?!» Она умоляет, когда танцы вдруг кончаются: «Музыку! Дайте музыку!» И смеется, и вот-вот заплачет, потому что с ней, как сама говорит, еще никто так не танцевал.

Как бабочка из кокона, вырывается Паша на волю, чтобы, взмахнув крыльями, взлететь высоко в небо. Но как же это трудно!

У банального — невысчитанная сила притяжения. Банальное может стать не второй, а первой натурой, которую нелегко отодрать, отторгнуть от живой основы. Неизвестно, что тут чему больше сопротивляется — живое, защищенное банальным, или сама банальность, прижившаяся на живом. Вырваться трудно. И

Паша цепляется по привычке за привычное — не потому, что надежней, а потому, что понятней, знакомей.

Наверное, она читала популярные книги, слушала лекции, не пропускала в заводском клубе ни одного фильма. Мода на физиков и для нее не прошла незамеченной. И потому светски-непринужденно спрашивает зоотехника: «Что нового в физике?» Услышав, что он зоотехник, ничуть не теряется — ей, в сущности, все равно — и совсем легко, на манер героинь из популярных в то время французских фильмов, спрашивает: «Вы не удивлены?.. Внезапностью нашей встречи?» И тут же с радостью вступает уже в свою игру, потому что отлично знает, что не он за ней, а она вот уже два часа ходит за ним. И ей ничего не остается, как, давясь от смеха — не жеманного, а по-детски лукавого, — пошутить: «А это была не я».

Защита достоинства в привычном понимании, утвержденном лекциями и брошюрами, Паше не грозит. Ее чувства настолько богаче, что она просто не замечает мелких уколов самолюбия. Бедняга зоотехник ничего не понимает. Одно ему ясно: «психическая». Ей же абсолютно все равно, кто первый подошел, кто кого позвал, пригласил, объяснился. Взяв один барьер на пути к своей любви, она уже не останавливается и стремительно берет второй, третий.

— А я в клубе Бабу Ягу играю, — говорит она, хихикнув, но с гордостью, потому что уверена (пока еще только сама), что необыкновенная актриса. Дальше — больше! Незаданность, раскованность. В эту минуту ей кажется, что и он, как она, свободный! Как она, независимый! Жена? Какая жена?! Этого она не предполагала.

— Так вы в браке? У вас есть дети? — как будто он ее в чем-то обманул, что-то, обещая, утаил.

Брак, семья, дети — это те ценности, замахиваться на которые, при всей их «ординарности», не позволяет Паше ее собственная мораль.

— Странно, — говорит она. А за этим «странно» так и слышится: «А как же вы тогда со мной танцевали?»

«Танцевал, и что?» — читаем мы на круглой физиономии зоотехника. Действительно, а что? Ведь это она тогда «взлетела», а он-то стоял на земле. Ведь это ей казалось, что свершилось чудо, а ему — что хорошо потанцевал, не более того. Понять, что с ней сейчас происходит, он не может, как не может понять обыватель, где это художник видел такое солнце или такого, похожего на корову, медведя.

Видел! Поверьте художнику!

— Верь мне. Верь мне, мой миленький! — не раз скажет Паша

Аркадию. Что будет великой актрисой — верь! Что у нее великая любовь верь! Что все так прекрасно, так… слов не хватит, но лицом, руками, глазами Паша выскажет, споет ему это прекрасное. Только услышь, миленький! Ну постарайся, ну напрягись! Не услышит. И когда она, независимо взмахнув сумочкой, убегает, чтобы не разрыдаться, кинув ему небрежно: «Пока!» — он не найдет ничего лучшего, как сказать ей вслед то, что не раз ей скажут: «Пока, чудачка!»

И только тогда, когда обостренным любовью чутьем Паша поймет, что в семье Аркадия нет счастья, а есть то, что называется «совместное проживание», она сама потянет его из «проживания» — на волю, на простор ее чувства. Выше, выше — с чем он, задохнувшись, не справится. Он ведь из тех, кто идет, когда зовут, и уходит, когда уводят. Обвиняя при этом и зовущих, и ведущих, испытывая сострадание исключительно к самому себе.

Да, Паша, он обязательно уйдет, но ты пока этого не знаешь. Уйдет — таков закон несовпадения мира маленького, прописанного на жилплощади, и мира большого, над которым «только небо». Из него нельзя выдворить, выселить. Его нельзя отнять. Он внутри таких, как ты.

Зоотехник хочет подписаться на Диккенса и купить торшер, Паша — стать великой актрисой. Зоотехник «висит» на доске Почета, Паша «горит» на костре. Зоотехник недоумевает: «Неужели там, в кино, нет никого получше тебя?» Паша уверена: «Нет!»

Это не самомнение, а самоосознание. Это и есть прорыв к себе, «опасность», которая подстерегает каждого. Но не каждый готов ее принять. Но все это будет потом. А пока, как всегда у Чуриковой, — жизнь, высветленная любовью, раскрытая и подтвержденная чувством. Пока, как всегда, «нежнейшая из всех бесед» — начало всех начал и… конец начала.

В этой «беседе» у Паши нет слов. Они остались в наборе к праздничному столу: «Дичь можно есть руками. На десерт шампанское с фруктами, потом кофе с конфетами…» — так представлялось Паше первое в ее жизни свидание. Так виделось, наверное, бессонными ночами — как он ухаживает, как он, не отрываясь, смотрит, как говорит ей красивые слова. На самом деле не он пригласил ее, а она его. И тост произносит не он, и ухаживает — она. Все она! Колдует, шаманит, творит их любовь, и он больше не сопротивляется ее колдовству. Завороженный, размякший (как же она красива в эти минуты!), идет за ней — туда, высоко, где не нужно больше ничего говорить, а нужно только смотреть до слепоты и петь, как сейчас поет она, — что-то невнятное, неразборчивое, им одним понятное.

Она вся подалась к нему, к его (своей) любви. Дарящая, а не требующая, обещающая, а не берущая. Вся — ласка, нежность, невесомость. На лице ее сейчас столько оттенков счастья, что их нельзя выделить, обособить друг от друга. Как нет в живописи одного белого цвета, а есть гамма белого и гамма черного, и невозможно заметить переход светлого в еще более светлое, и невозможно сказать, что свет исчерпан, излит до конца, — так и лицо Чуриковой (Паши Строгановой), когда она, подперев щеку или разводя руки в ей одной ведомом танце, сомкнув губы, поет о своей любви. Вот уж поистине песня без слов! В ней что-то набегает, ускользает, тянется к нему, боится его. Невысказанность слов, невысказанность чувств светится, меркнет, снова искрится — в глазах, в волосах, застревает на губах, обращается не то в музыку, не то в шепот, напрягает тело, обнимает воздух. И нет больше границ у комнаты в коммуналке, нет потолка, нет стен. Это наивысшая точка их любви. Дальше будет «тишь да гладь», обманчивая, не божья «благодать». Будет утро, будет день, будет ее расплавленная в нем нежность, его сытое довольство собой. Она — «над», «поверх любви», он — где-то на подступах, непригодный к ее испытаниям. И когда за ним приходят, он уходит. И когда она кричит: «Аркаша, возвращайся, я жду тебя!» — он, увлекаемый нормальной, земной силой (законной женой), лишь хорохорится, безвольно сопротивляется. «Паша, я твой!» — кричит он оперным тенором, и на этом его «выходная» ария обрывается. Он уходит, оставляя то, к чему, в общем-то, не успел прикоснуться — не тянулся, не напрягался, принимал как должное и бросил по-должному.

От таких, как Паша, уходят. Такие, как Уварова, уходят сами. Паша Строганова пришла к любви в долгом ее ожидании. Елизавета Уварова — вовремя, в срок, ничего не разрушая и не преодолевая. Пришла, как в класс вошла, — сначала в первый, потом в десятый. Без сомнений и разрывающих душу противоречий, как это было у Тани Теткиной. Без прорыва сквозь «культурный слой», как это было у Паши Строгановой.

Лиза Уварова была длинноногой и длиннокосой хохотушкой. Она вступала в жизнь в полном соответствии с песней Леонида Утесова, которая точной цитатой возвращает нас в Лизину юность: «Раз с судьбой лишь повстречаться, чтоб судьбе не изменить».

— Вот это музыка, вот это искусство! — скажет она любимому мужу, нежно прижимаясь к нему под звуки популярного «Фокс-Сильва» и посапывание во сне маленького сына. В эту минуту она ведет на экране свою единственную любовную беседу. Говорит, что, если он только захочет, она ему и

девочку родит, а потом еще мальчика, и опять девочку. А работать будет он, муж, а она — беречь дом, очаг.

В те времена Лиза Уварова еще не подозревала, что ее «повысят», доверят не один дом, а целый город, где «под каждой крышей… своя судьба». Кто знает, что именно ей было предназначено: своя крыша или чужие, за которыми она постепенно перестала видеть собственный дом.

Но тогда, в той далекой молодости, лишь «одна горела для нее звезда» и одна преследовала мечта. Дар любить Чурикова открыла и в этой, самой чуждой, как она говорит, ее природе женщине. И мы сквозь всю картину пронесли воспоминание о ее русых, развеянных ветром волосах, о стрекочущем в поле смехе, о тишине семейного очага, огонь которого она разожгла и… потушила. Ничего она вроде бы не нарушала, все на своих местах — собрания сочинений, портреты, грамоты ворошиловского стрелка, ружье. Ружье, которое стреляет не только по законам драматургии, но и по законам жизни. И оно выстрелило. Но это потом, после.

А тогда, когда все они еще были вместе — и муж, и дочь, и сын, — тогда-то чего не было? Ерунды, самой малости, о чем только в старом танго поется, — «божества» не было, звезды над головой не было; а вот мечта, которая преследовала еще оттуда, из «Сильвы», — мечта осталась. Только видоизмененная — построить мост, чтобы на другой стороне реки появился зеленый город. Вот такая мечта — одна на всю жизнь.

В фильме Панфилова «Тема» нет сцены счастливой любви, а есть лишь прощание с ней. Нет ее начала. Только конец. Мы узнаем о любви, когда она предана, распята. Мы не знаем, какие бывали у этих двоих дни перед весной, — знаем, какие наступили холодной зимой. Не знаем, как встречались. Видим, как расстаются. В самой трагической сцене — по обнаженности боли, пожалуй, не имеющей себе у Чуриковой равной, — в этой сцене, где любовь — на краю могилы и двое, спасая ее, сами вот-вот туда упадут, мы вдруг явственно видим то, с чего все началось. Слышим их любовные разговоры — быть может, самые близкие, духовно слитые. Они ведь «сросшиеся», и это — видим. Они — одно целое, и это одно на наших глазах сейчас разорвется и убьет кого-то из них. Мы понимаем кого, но еще надеемся, что все обойдется. Что любовь окажется сильнее счетов с жизнью, обид, разочарований. И когда «смерть горошиной подкатила к горлу…» (как писал «бедный гений», открытый Сашенькой неизвестный народу поэт), вдруг сквозь трагический финал прорывается светлая, чистая тема начала. И слышим, видим без ретроспекций счастливую пору их любви, когда «такое хорошее было время».

Чурикова вернула нам прошлое Саши Николаевой, захватывая пространство прошлого одним обращенным туда взглядом. Не глазом — оком, в котором вспыхнул в эту минуту костер пионерского лагеря, «заиграл» на баяне летчик, у которого вся грудь в орденах, и сама она, Саша-санитарка, пробежала перед нами на экране. А вслед ей «взвивались кострами синие ночи», «улетали герои-пилоты», загорались яркие звезды, какие бывают только в юности, а потом они исчезают куда-то, тускнеют. И мы услышали их первые клятвы, долгие ночные разговоры, в которых планы — на всю жизнь. И почувствовали ее немые (потом, в будущем) вопросы к нему: «Где ты пропадал? Почему не приходил?»

Это в глазах. Но знаем: никогда не было на словах. И того, что «надо решать…», «так больше нельзя», «я устала», и всего остального, что говорят в таких случаях женщины, — всего этого мы не «услышали» в ее воскресшем воспоминании. Может, и думала (ведь женщина!), но вслух — нет, никогда.

Сколько же мы узнали о ней, о них за секунды этого еле слышного: «А помнишь?» Сколько поняли о нем, теперь бородатом, а тогда, наверное, быстром, нервном мальчике с незаурядным умом и уязвленным самолюбием. Остром, резком, угловато-решительном и упрямо независимом — вечном мальчике, которого обижали («умный больно»), но который, по-видимому, так и не научился прощать обидчиков. Видим — от нее ждал понимания, сочувствия. К ней нес себя. Это был тот случай, пока единственный для всех чуриковских героинь, когда он, судя по всему, был способен подняться на ее высоту. Он был ее миром, она — лишь частью его мира. Его хватило на то, чтобы достигнуть ее уровня, но — не удержаться на нем.

Как удержать, как спасти? Но все это произойдет потом. Через годы — в ее глазах, через секунды — на наших. А пока слышим: «Хорошее было время!» И уходим вместе с ней в прошлое, которое было хорошим и… временным. Было. Все было. Оборвалось.

Анна, буфетчица из Чулимска, — бывшая Паша и бывшая Саша — заброшена так далеко, что и податься некуда.

— Куда ни повернись — тайга, — говорит она сухо, без надрыва, как о чем-то таком, с чем бороться бесполезно. — В любую сторону, на сотни верст — тайга. Другой раз как подумаешь, душно делается.

Героиням Чуриковой бывало трудно, одиноко, страшно. Но то были моменты жизни, ее эпизоды. В тихом признании Анны — вся ее жизнь. Каждое утро, ровно в восемь, восходит Анна на свое рабочее место. Идет важно и плавно. Независимо и отчужденно.

Идет хозяйка буфета, Чулимска, своей жизни. Но в том, как старательно держит спину, как смотрит прямо, в одну точку, чувствуется внутреннее напряжение, тревога, озабоченность. Как будто кто-то преследует ее, она это знает и приказывает себе: не оглядываться. Паша Строганова из города Речинска училась ходить на каблуках. Анна Васильевна из Чулимска от них устала. Белая, через плечо, сумочка Паши, как бумажный змей, летела впереди. Белая сумка Анны тянет вниз, как бы высоко она ее ни держала.

В этой картине («Валентина»), как ни в одной другой, Глеб Панфилов освобождает экран от быта, почти впрямую перенося пьесу Вампилова «Прошлым летом в Чулимске» с ее условной театральной декорацией в свое кино. Решение, требующее идеального актерского ансамбля, способного заполнить экран не только своей жизнью.

Мы так до конца фильма и не увидели многочисленных посетителей чулимской чайной — Чурикова все отыграла сама. И постепенно, с каждым кадром чайная «набивалась» людьми. Их нет на экране, но слышим: гудят, шумят. И сквозь этот нарастающий гул прорываются голоса.

Требовательный: «Ну, Анна!»

Просительный: «Ну еще одну, Анна!»

Угрожающий: «А я говорю — давай ее, Анна!»

А в ответ привычное, годами наработанное: «На, подавись… алкоголики проклятые…», «Бегу, разбежалась…», «Как же, испугалась коленки дрожат…», «А ну, вали отсюда…» А кому-то мягко, с напевной нежностью: «Ну что же ты, миленький. Ну потерпи…» А про себя шепотом: «Господи, сил моих нет». И «слышим», глядя на ее лицо, как набирает «веселье» чулимская чайная — все откровенней беседы, крепче доказательства, яростней угрозы.

«Видим», как сжимаются чьи-то кулаки, белеют в гневе глаза. И кто-то уже замахнулся, вот-вот опустит руку. Но именно в этот момент (мы успели в это поверить) в проеме окна покажется Анна (Панфилов словно вписывает ее в оконную раму) — и все сникнут. Потому что всякий раз, когда Анна, точно прислушиваясь к чему-то в себе, в тайге, в нас, появляется в окне своего буфета, мы сначала удивляемся ее откровенной иконописности, а после понимаем, что это она сама. Ее изначальная суть, которая вдруг пробивается наружу, снимая с лица все наслоения жизни, освещая его неиссякаемым внутренним светом. В глазах — молитва: «Как помочь?!» На устах — бранное, уличное: «Дружок твой ковыляет, идол безобразный…» Это о муже, Афанасии, когда-то, видно, красивом

человеке, на лице которого не следы, а раны жизни. И опять, теперь уже в голосе Анны, мы чувствуем ту же тревогу, ту же настороженную неуверенность, что и в утренней важной походке, нарочито-независимой осанке. И понимаем именно в этот момент (как всегда у Панфилова, в самый неожиданный, самый непохожий на чудное мгновение), что пришел он. Не идол, а любимый. Не безобразный, а прекрасный. И долгая, изнурительная перепалка все из-за той же проклятой бутылки не разрушает, а укрепляет нашу догадку. Казалось бы, где уж тут любовь? Он понукает: «Ну, Анна!» Она огрызается: «Что ну-то? Ну да ну. Поехали, что ли?» Он наступает: «Кому говорят?» Она привычно отводит удар: «Бегу, разбежалась». Он делает последнее предупреждение: «Смотри, Анна, ты у меня с утра выпрашиваешь». С утра?!

Так вот откуда эта нарочито королевская поступь и неестественно гордо закинутая голова, когда она шла утром на свое, как сама говорит, рабочее место! Диалог не сегодня придуман. Мизансцена не сегодня поставлена. Ясно, что он все равно добьется своего, а она, хоть и «держит оборону», все равно уступит.

В этой, судя по всему, на годы затянувшейся игре каждый знает свою роль. Но не проигрывает ее, а всякий раз заново проживает пока неведомую нам драму их отношений. Но драму — и это мы (спасибо актерам) понимаем сразу. И то, что он — пострадавший, то есть знающий цену своим страданиям и потому требующий за них расплаты, а она — страдающая, то есть ничего не требующая, — тоже понимаем. На поверхности — раздражение, озлобленность. Внутри — истерзанная, израненная, но любовь. Да, любовь — только загнанная в такие дебри, где ей душно, муторно, и все-таки вырывается на волю и хрипло кричит — «Я здесь, я еще живая!» — в самый убийственный для нее момент.

Сначала смешно (и зал хохочет): «А я говорю… неси ее». — «А я говорю — нет». Но постепенно сникает наш неуместный, как выясняется, смех. И когда она, подавляя рыдания, зажимая в глазах слезы, в последний раз повторяет: «А я говорю, сам… ее неси» — и с силой не ставит, а вбивает в стол бутылку, перед нами непритворная, незащищенная (только избитая, искалеченная) любовь.

Не открытая, как у Тани Теткиной.

Не привычная, как у Лизы Уваровой.

А запрятанная под таким «некультурным слоем» (у Паши как раз под «культурным»), что, кажется, не добраться, не раскопать. Чурикова достает ее с самого дна этой забитой бутылками ямы.

Была юная, чистая, как Валентина (ее сегодняшняя помощница), Анна. Был красавец Афанасий. И была война, на которую она провожала его, как Теткина своего Алешу. И ждала, ждала — до одурения, до старения. Не месяцы. Годы.

В долгом его ожидании (пятнадцать лет!) она согрешила — случай, тоска, бабье одиночество. А кругом — тайга, и некуда деться, и хоть кричи, хоть вой — никто не услышит. Он вернулся и нашел прежнюю, верную ему Анну. Не изменившую, а оступившуюся. Сам жертва обстоятельств, пострадавший не за свою вину, он так и не простил ей не своего ребенка. Эту информацию мы вместе со следователем Шамановым получаем от аптекарши Зиночки. И та же Зиночка, с ее обостренным женским чутьем, говорит: «Она его любит, и он ее — тоже». И это в ту минуту, когда их ссора вот-вот готова была перейти в драку («Вон из моего буфета!.. Кому говорят!.. Пошел отсюда!..»)!

Невероятное у Чуриковой опять становится вероятным. И как чудо — рисунки Теткиной, которые славят жизнь, когда вокруг смерть, так чудо — любовь Анны, которую она сберегла под грязью, не дав ей задохнуться.

Словно поводырь слепого, Чурикова вывела нас к свету. Из кромешной тьмы, где без нее мы заблудились бы, за потоком слов, мало похожих на любовные, никогда не распознали бы поразительное по силе и жертвенности чувство. Это она только так говорит: «И чего ты стараешься, Валентина, ходит народ поперек и будет ходить», когда Валентина, наверное, в сотый раз пытается починить палисадник, который народ для удобства ломает. Но сама снова и снова поднимает, собирает и «ставит на место» свою любовь. Только один раз камера ушла в глубину кадра и там, на заднем плане, в просвете кухоньки, где Анна «гоняла чаи» с Афанасием и гостем его, охотником Ильей, обнаружила (высветила, словно рентгеновским лучом) ее развеселое, раскованное счастье. Ее смех, так похожий на смех Теткиной или Паши Строгановой. Ее расслабленное, освободившееся от напряжения тело. Ее гортанный, волнующий голос. И когда она встала и сладко, свободно потянулась, мы как будто опять услышали: «Баба я, женщина!» А когда вдруг запела — вольно, широко: «Это было давно, лет пятнадцать назад…» — то сразу куда-то отступила ее душная жизнь, а вместе с ней и чайная, и тайга. И по длинной, бесконечной дороге понеслась тройка, а в ней — «круглолица, бела и, как тополь, стройна» — Анна, Анна Васильевна, жена Афанасия, буфетчица из сибирского города Чулимска.

# Пауза

В тот вечер, такой долгожданный, к которому готовились всей семьей, у нее был спектакль. Невозможно было его отменить, и некем было ее заменить. Уже стали собираться гости. Уже сам герой торжества — трехлетний Ванечка — облил свой новенький костюмчик. Уже накрыли на стол, и началась неповторимая возня детского праздника, когда она наконец выскочила из дома, где у подъезда нетерпеливо ждал хмурый таксист.

Откинувшись на спинку сиденья, не слушая, не обращая внимания на его ворчание, она — я видела — с трудом отрывала себя от дома, от этого дня, который по праву был ее днем и который у нее сегодня отняли. И вдруг как-то сразу стала лихорадочно рыться в сумке.

— Я такая рассеянная стала. Все забываю, теряю. Ничего не могу найти. Вы не знаете, как с этим быть?

— Если бы.

— О черт! Коньяк забыла купить, а в театре все знают про день рождения. Ну, ладно… по дороге. Господи, где же сигареты?

— Вы же бросили.

— Когда?

— Вчера.

— Правда, бросила. Ну дайте одну, только Глебу — ни слова.

— Вы волнуетесь перед спектаклем? Но ведь он давний. Или все равно — каждый раз все сначала? И как вообще от спектакля к спектаклю сохранить напряженным чувство?

— Тут все зависит от пьесы. Чехова можно «вскрывать» до бесконечности. Наоборот, опыт жизни углубляет роль, а иной раз уничтожает все наигранное, набранное — и Чехов, такие, как Чехов, этому не сопротивляются. Они настолько богаты, что им не страшен наш опыт. Их драматургия не исключает, а требует нашей сегодняшней жизни, и моей в частности.

— То Чехов и… другие. Но есть остальные.

— Тогда приходится все время имитировать смысл. Это не для меня. Я боюсь интонацию повторить, не то что всю роль. Каждый раз настраиваю себя, что еще ничего не было, что играю в первый раз. Просто мне заданы ситуации, и все. И когда партнер меня понимает, вместе со мной импровизирует, как бы впервые, сейчас, хотя все уже сотни раз было, — тогда счастье. Всякий раз — счастье.

— И все-таки роль может начать вырождаться, изнашиваться.

— Тогда нужно перестать ее играть. Старые спектакли иногда напоминают молодящихся старушек — таких, знаете,

оживленных, нарумяненных хохотушек. На лице — румянец, на сердце — усталость. Все заучено. Все — от техники поведения, а не внутреннего смысла. За кулисами — нормальные, живые люди, а на сцене — куклы. Надо, ну не знаю, или вводить новых актеров, или… обновлять спектакль новой мыслью. Или постоянно к нему возвращаться. Или — двести-триста аншлагов, пока спектакль на подъеме, чтобы из вечера в вечер он как бы не кончался. А иссякнув, не умирал медленной смертью, а как-то сразу исчезал. И в памяти у всех остался бы не живой труп, а живой, молодой… вроде бы вечный спектакль.

— Так умирают от инфаркта. Пришла пора, износилось сердце. Но никто об этом не подозревает — ни окружающие, ни сам больной. И вдруг — все! Конец! Говорят, так умирают святые.

— Но ведь и спектакль — святыня! Зритель такой «голодный». Его так легко купить приемами… да? А мы все что-то изображаем, обыгрываем свое мастерство. И актеры, и режиссеры. Можно подумать, что театр — ипподром: кто скорей и на кого, на актера или зрителя, делать ставку. Еще одну сигарету, пожалуйста. Последнюю. Пусть лучше все разваливается, пусть! Но хотя бы один кусок — дышит. Это лучше, верьте мне, чем налаженная пустота.

— Но еще лучше, когда не разваливается и не пустота.

— Что? Ну да, это конечно. Но нельзя все время беспокоиться, чтобы зритель, не дай бог, не заскучал. И без пауз, без воздуха, не переводя дыхания, как скаковую лошадь, гнать спектакль. Зритель не скучает — это точно, но ведь и подумать ни о чем не успевает.

— Есть другие спектакли. Они не тормошат зрителя, а как бы затягивают, погружают его в себя. Завоевывают долгой, изнуряющей душу беседой. Вы видели, как Анатолий Васильев поставил «Взрослую дочь молодого человека» Виктора Славкина?

— Замечательно!

— А я слышала другие отзывы: «И чего тянуть резину?»

— Но почему?

— Знаете, о чем я думала после этого спектакля? Не о том, как молоды когда-то были его герои, а о том, как рано состарились, задолго до положенного срока.

— А как он этого добился, Васильев? Паузами! Длинными, но такими говорящими. Ну, например, он «показывает», как сорокалетние люди отмечают первую, после длительной разлуки, встречу. Можно было бы все очень быстренько «закрутить» — разговоры, танцы, столкновения, и… ничего бы не было, того, что автор хотел, не получилось бы. А он подробно, до мелочей — как сидят, едят, танцуют, молчат, телевизор смотрят. Опять едят,

опять молчат. Когда нечего сказать и когда есть что — тоже молчат. И вот из этих подробностей, вроде бы необязательных, становится ясно, что они потеряли, что именно в себе не уберегли. Я вижу на сцене всю их жизнь за двадцать лет, а действие происходит один день! В паузах — правда! Нужны «коридоры» для состояний, для запахов, для воздуха вокруг героев. И чтобы все это успело овладеть зрителем, пробиться — не к слуху его и глазу, а дальше, дальше. Ну, чтобы зритель успел задуматься. Актер — откорректировать свое сценическое поведение, жестом, взглядом проявить мысль. Чтобы найденное не стало догмой, техническим приемом, а могло свободно «дышать» в роли, не превращаясь в комплекс физических упражнений. Ну… я не знаю… чтобы «ложи в слезы! В набат ярус!».

— Но разве в «Иванове» вы не делаете то, что хотите? Я видела спектакль несколько раз и в разные годы. И с каждым спектаклем вы все больше углубляетесь даже не в характер Сарры, а в его истоки. Это поразительно, как вы передаете дух ее семьи. Как, не уходя со сцены, вернули нас в ее детство, в этот ортодоксальный дом, где любовь превращалась в тяжкое бремя обязательств. Где ваша Сарра боялась всего, потому что они боялись! Как тянуло вас, вашу Сарру, стихийную, талантливую, ни в чем не знавшую меры, способную творить и дарить любовь, на простор, на волю. Но суровая заповедь предков — не преступать «черту» (внутреннюю прежде всего) — и страх быть уничтоженной там, на свободе, держали, не пускали. И не удержали! Я вижу: стоит одинокий большой дом с его рациональной замкнутостью и человеческой потерянностью. С его жестокой моралью и беспредельной любовью. Душно там, но надежно. Страшно, но за пределами еще страшней. И нет выбора, а когда он сделан — проклятие своих и недоверие чужих. И чужая для всех, и для себя чужая. И нет пути назад, и нет — вперед. Смерть Сарры не от болезни и не от Иванова, а от исчерпанности жизни. И все это вы играете в спектакле, математически выверенном, с мизансценами — геометрическими фигурами, с репликами-знаками. Сейчас не о нем речь.

— Нет, о нем! Курить больше не буду. Есть общий рисунок спектакля, и актер не имеет права из него выпадать. Актер вообще обязан подчиняться! И я подчиняюсь. Многое совпало с замыслом Захарова, кое-что я все равно делаю по-своему. Но спектакль старый, он уже давно плывет по воле волн. А других нет.

— Есть. «Тиль»! Для вас, по-моему, это три спектакля в одном[1].

— Но ведь он идет восемь лет! Иногда мне казалось, что в театре я никому не нужна, кроме гримера Клавочки. И вдруг он почувствовал, Захаров, что хожу в театр, как на смерть, ничего не понимаю, что делаю, что играю. А он молчал, как будто меня нет. И вдруг вернулся. Понял, что я на грани. И опять стало интересно жить. Говорит — «Забудьте о зрителе…». Наконец! У меня были такие спектакли (очень редкие), когда я держалась на одной ноте, но она так дрожала. Я настолько погружалась в жизнь Сарры, что ни думать о зрителе, ни удивлять его не могла. Я сама была! Одна! И это были лучшие спектакли для меня.

— А для зрителя? В итоге?

— Не знаю. Но после таких спектаклей… мне кажется, были какие-то другие аплодисменты. Мне кажется. Но нужен был глаз режиссера. Его понимание меня. Что и произошло в конце концов. Но было время, когда он боялся, Марк Анатольевич. Боялся, чтобы зрителю не было скучно. Говорил, что главное — не перекормить собой зрителя. Я молчала. Я почти всегда молчала. У меня с ним был постоянный внутренний спор. Молчаливое несогласие, хотя я честно старалась «не перекормить» собой зрителя. Он что, объективней, зритель? У него есть какие-то преимущества перед нами, актерами, что мы так боимся ему надоесть?

— Это вечный вопрос. Но если вас интересует мое мнение, то зритель, мне кажется, субъект, а не объект. Он участник спектакля, а не принимающий его «на себя».

— А если объект, тогда — инертная масса, которую нужно… ну там «вскапывать», «раскорчевывать», «удобрять». Одним словом, работать над ним с лопатой и добиваться одинаковых всходов. Если субъект, тогда мнение каждого субъективно, да? И тогда не может быть «вообще» зрителя, как нет вообще человека. Что такое объективная оценка? Скучно или не скучно, да? Ну тогда переложите сонату Бетховена для джаза.

— Уже.

— Что — уже?

— Переложили.

— Ну и что?

— Не скучно, но Бетховена жалко.

— Я люблю джаз, но при чем тут Бетховен?! Люблю цирк, но театр не цирк, чтобы все гарцевали перед зрителем — не дай бог, он зевнет. Вы знаете, мне иногда кажется, что темп нашей жизни стал стилем театра. Как бы через него ближе к зрителю, к его физическому состоянию. Зритель суетится — и театр от него не отстает. Зритель, в суете, не успевает ни о чем всерьез задуматься — и театр, в спешке, как бы в ритме времени, не задумывается о

времени. А какие смелые слова говорим со сцены! Зритель только успевает охнуть, как от укуса… мухи, а его уже несут дальше. Так загоняют, что он не то что подумать — дух перевести не успевает.

— Андрей Вознесенский написал когда-то: «Тишины хочу, тишины — нервы, что ли, обожжены…»

— Знаете, почему я не люблю некоторых наших драматургов?

— Действительно, почему?

— Они пишут как бы со стороны. О чужих дядях и тетях. Объектах. Вез личной заинтересованности. Не страдают, а описывают страдание. Ну… я не знаю, как это сказать получше, — без… кровной доли. Опять не то: доля — это что-то торгашеское. Кровь за кровь, понимаете?! «Весь настежь» — так надо писать, играть. Жить.

# Лицо

До начала спектакля оставалось минут двадцать. Похрустывая конфетами и шурша программками, зрители толпились у театрального «иконостаса», разглядывая актеров «в жизни».

«Хорошенькая», «красивая», «миленькая», «симпатичная…» — это о других. О Чуриковой: «Нет, она ничего…», «Нефертити», «Мадонна», «Уродина», «Нет, все-таки ничего…».

Прозвенел звонок, и зрители бросились в зал, кинув последний взгляд на обращенный к ним с портрета профиль актрисы.

Это был рядовой спектакль, и зритель на нем был обычный — и тот, кто пришел «на Чурикову», и тот, кто достал билет в московский театр, и тот, кого пригласили, и тот, кто «хотел Янковского» и теперь сокрушался, что не он играет Иванова.

В антракте — снова толпа перед портретом. И что интересно: никто больше не решал дилемму — Нефертити она или Нефертити не она. Молчали, пытаясь что-то собрать, сомкнуть в себе, связать концы с концами. Но были и такие, которые не любят, чтобы их путали. И потому — с безапелляционной уверенностью: «Это все грим».

«Это все — она!» — думала я, когда изжитая спектаклем Чурикова сидела перед зеркалом, стирая с лица не грим, а черты Сарры — ее взгляд, подернутый вековой тоской, ее нервическую, дрожащую усмешку, ее страх умереть, ее освобождение смертью. Это не было перевоплощением. По крайней мере — в обычном театральном смысле. На сцене она точно из себя извлекала то, что принадлежало чеховской Сарре. Это было в ней, но это была не она. И теперь, сдирая с головы парик, она точно загоняла обратно в тайники своей души эту безумную, раненную любовью чужую женщину.

Чурикова не многолика. У нее одно лицо, но оно отражает малейшие нюансы душевного мира ее героинь. Его никак не назовешь подвижным, болтливым, хлопотливым. Его «выражения» — всегда образ, передающий гамму сложнейших состояний, которые зрителям предстоит принять, разгадать, додумать.

Шли съемки фильма Глеба Панфилова «Васса» (по мотивам пьесы Максима Горького «Васса Железнова»). Шел пятый час репетиции одной и той же маленькой сцены — Васса возвращается домой, где в ее отсутствие кутили с цыганами ее дочки и брат. «Вакханалия… безобразие… пьяные поцелуи… И Людочка (любимая дочь. — А.Г.) — заметьте, тоже!» — скажет

потом Вассе Рашель. Но это потом, через несколько минут. А пока еще Васса ничего не знает. Не знает, но догадывается. Чувствует. Еще впереди разговор с дочерьми. Еще она не ударила старшую, Наталью, и не получила удар — «Противно мне есть хлеб ваш» — от Рашели, не выдала Рашель полиции, не взяла в последний раз папку с делами, чтобы тут же, без сил, ее отложить. Еще она родоначальница, владычица, хозяйка — своего дома, дела, судьбы. Еще она скажет Рашели, как хлыстом полоснет: «Никто мне помешать не может, и застращать меня ничем нельзя». Прямая, с крепко посаженной маленькой головой на длинной, напряженно вытянутой шее, она еще королева, государыня — и статью, и поступью, и взглядом. Но стоит, вот как сейчас, остаться одной (Вассой, а не Чуриковой) — и ослабевают мускулы на лице, руки, когда она вынимает их из карманов, беспомощно лежат на черном платье: не удержать того, что нужно удержать. Не спасти. Все в дом, а дом разваливается, все для детей, а дети бегут, все для внука, а внука хотят забрать, все для жизни, но непонятно, для кого эта жизнь. Глядя на затянутую в черный шелк домоправительницу, купчиху, я думала: сколько же силы в этой Вассе — Чуриковой! Возможно ли такое, чтобы один человек (женщина!) был одновременно и банкиром, и банкротом? Палачом и жертвой. Государыней и рабой. Вот уж поистине гордо звучит это имя — Человек, но до чего же и низко! Она, как и земля, по которой шагает размашисто, широко, точно захватывая все ее дали и просторы, — «убогая… и могучая» одновременно. И все эти, казалось бы, несовместимые, немыслимые рядом, в одной жизни и в каждом ее часе состояния переливаются, переплавляются (одно в другое, одно из другого) на ее лице в такие микросекунды, что уловить, зафиксировать невозможно.

Лицо Инны Чуриковой — это особый, от бога, талант, как голос певца, руки виртуоза, зрение художника, слух композитора. Ее же судьба одарила лицом, которое все может. Все сложнейшие «пассажи» человеческой души в состоянии «услышать» и «выполнить» это лицо.

Каждый раз в каждой новой роли лицо Чуриковой фактически без грима приобретает черты той героини, чью жизнь она проживает. Его рисует не кисть, а характер, суть, живая душа неведомой, непонятной, а иногда и органически чуждой ее природе женщины. Но чем глубже проникает образ в природу актрисы (а не наоборот), тем явственней проступают на лице Чуриковой его черты. Он как бы проявляет на чистом листе (холсте) свое отражение. И если миму — такому, как Марсель Марсо, — нужна была трагическая маска, чтобы она, нарисованная, диктовала актеру его поведение, то здесь —

обратное. Буквально на глазах кто-то невидимой кистью (или резцом) рисует (высекает) эту маску, этот новый лик на лице Чуриковой. Статичность лица (ведь маска) не скрывает, а, наоборот, обозначает его виртуозную технику, которая, как у большого пианиста, не сама по себе, а лишь способ выражения — мысли, чувства. Правда чувства, беспредельность его внутреннего наполнения, которая выступает на лице лишь каплями высших проявлений, заставляя нас додумывать, дочувствовать остальное, — это и есть талант лица Инны Чуриковой.

«Мой милый, что тебе я сделала?!» (М. Цветаева) — сколько раз на сцене и на экране мы видели на лице Чуриковой этот застывший стон, этот сдавленный вопль. Иногда по нему пробегают солнечные зайчики, которые хочется ухватить. Иногда тонкая кожа ее лица словно просвечивается изнутри, обволакивая нас тишиной и покоем. И тогда хочется протянуть к нему руки — такое оно излучает тепло.

А иногда на него точно ложится чья-то распластанная пятерня. Под ее тяжестью лицо Чуриковой сжимается, исчезает за фарами глаз, которые «бьют с лица».

Оно может быть ясным и прозрачным. А может — сумеречным и продрогшим, с черными подтеками у глаз.

После съемок или спектакля еще долгое время кажется, что маска стала кожей: затянулась, приросла — не отодрать, но постепенно тускнеет, бледнеет и наконец совсем исчезает, возвращая Чуриковой ее собственное — милое, тихое, открытое людям лицо. А сколько недоумений (мягко говоря) вызывала поначалу непонятная странность ее лица. Писали письма куда следует и куда не следует. Требовали (не просили, а именно требовали) не пускать Чурикову на экран, дабы «не портить эстетические вкусы нашей молодежи», «не писать о ней статей», «не пугать детей Чуриковой», «не показывать Чурикову по телевизору». Все это подлинные строчки из давних писем, может, теперь устаревших, но смысл многих претензий остался прежний.

Она говорит, что было обидно. Очень, до слез. Но верила, что ее все равно услышат, что все равно прорвется к зрителю. Таланту всегда больно, но ведь он и защищен своей болью.

До начала спектакля оставалось минут двадцать. Как всегда у портрета Чуриковой слышу: «Прекрасная…», «Страшная…», «Нет, она ничего…». А еще через несколько минут она выйдет на сцену походкой русалки, которой больно ступать по земле, и, захватывая воздух руками, скажет: «Ужасно скучно…».

И зал затихнет.

# Дар

В тот момент, когда Иванов, задыхаясь, крикнул Сарре: «Ты… жидовка. Ты… скоро умрешь!» — в зале раздался смех.

После, в гримерной, они сидели раздавленные, поникшие. Евгений Леонов (он играл Иванова) опустил голову в колени и повторял, как школьник: «Ну почему, почему они смеялись?»

Чурикова, как только что на сцене, утешала его, хрустя длинными, тонкими, еще ее, Сарры, пальцами.

— Ну и ладно, Евгений Павлович. Ну и бог с ними!.. И не все, а только один.

Закричали: «Леонова — на сцену, Чуриковой — приготовиться к съемке».

Да, к съемке. После спектакля, когда у них сил не было передвигаться, надо было сниматься для кинорепортажа к Олимпийским играм. Но они, люди дисциплинированные, не жалуются на свою усталость и чью-то активность (ведь ночь, ведь только что отыграли такой спектакль!). Леонов ушел на сцену, чтобы еще раз выстрелил в себя Иванов. Быть может, кто-то потом услышит этот короткий щелчок и просительное — «Извините…». Извините, что своими душевными слабостями обрушился на вашу силу, со своими болями вторгся в ваше загорелое здоровье. Что нарушил праздник своей тоской. Что исчерпал себя, когда у вас все впереди.

И уже ночью, после съемок, она спросила:

— И все-таки, почему смеялись?

— Может, он не виноват, этот не к месту веселый зритель. Может, это не вина его, а беда.

— Но я не хочу его жалеть… то есть именно хочу жалеть, а не потакать. Жалость унижает? А по-моему, возвышает. Если свысока, если с презрением пожалеть тех, которые в зале, которые якобы не доросли до нас, — тогда унижает, убивает даже. Но если видеть за грубостью — слабость, за очерствелостью души… ну я не знаю… беззащитность. Если представить себе, не полениться, что некоторых из них ждет дома, а завтра, быть может, на работе. Если все это собрать, зажать в памяти, положить на сердце.

— Значит, наверно, не надо ждать от зрителя всепонимания? И все-таки, в надежде, что когда-нибудь поймет, доверять ему себя.

— А я и не скрываюсь, не бегу от него. Не я от него — он от меня… бежит.

— Это не так, вы сами знаете.

— Да я не о себе, поймите. Грустно за зрителя. Неужели ему

так мало надо?!

— Нет, не мало. Тут, по-моему, дело в другом. Кто остановит (и зачем!) листопад, закруживший в свое время миллионы любителей песни? «Листья желтые над городом кружатся» — и пускай себе, в своем жанре. И березовый сок пусть наполняет чью-то душу сладкой влагой, а «миллион алых роз» внушает надежду. Но когда на сцене играют Чехова, когда. «беседы блаженнейшей зной», то здесь, конечно же, требуется совсем иной душевный настрой. Зритель не глух. Нет! Просто не всегда готов. Его надо «разбудить» или, бог его знает, может быть, иногда «брать» штурмом.

— Мне вот не прощают, что я не красавица. Чем я могу им помочь?

— Тем, что не стараетесь.

— Странно, разве не лучше видеть похожую на себя? А может быть, действительно, не похожую?

— Модильяни тоже удивлялся: «Почему они себя не узнают?» Он видел людей изнутри. А они хотели казаться, а не быть. Прошло время. Кто теперь сравнивает его портреты с живой натурой?

— И актер — живая натура. Понимаете… если красавица может позволить себе на сцене быть небрежной, то я не имею на это права. Мне надо очень глубоко погружаться в роль, так глубоко, чтобы все забыли о моей нетипичной внешности, чтобы она им не мешала. Поэтому и провалы мои они мне не прощают.

— Провалы? Какие?

— Ну, в «Любови Яровой». Почему в работе с Чеховым я выиграла, а вот тут проиграла? Потому что меня режиссер «предал». В том месте, где он был, там была дыра и сквозило. И нечем было прикрыться. Он спешил, не давал играть то, что мне больше всего интересно в этой роли. Она ведь никакая не героиня, Любовь Яровая. Преданная любви, она просто пошла за любимым. Она была верной женщиной, и лишь когда убила (убитая) свое чувство — стала верным товарищем. Любой милашке простили бы и в этой роли всё. Мне не простили ничего. Единственное, чего мне хочется, — понимания. Непонимание меня убивает. Я к ним с мольбой о помощи, а они… просят песен. Я иногда самой себе противна, что не пою. Но нет у меня песен.

— Да есть же, есть! Ваша песня — «песнь песней».

— Что, будем говорить друг другу комплименты?

— Да, будем! Это прекрасно, Инна, — комплименты, сантименты. Без них мы перестанем быть людьми.

— Тут одна актриса мне рассказывала, как ее подруга живет. И как она этой подруге завидует.

— Чему же?

— Дача под Москвой, скромное «бунгало» на юге. Везде камины, камины — «механические пианины». Сок шесть раз в день, и обязательно сто граммов на ночь.

— Сто граммов? Чего?

— Сока свежевыжатого. Вот это жизнь!

— Вы что, против удобств?

— Господи, да что вы такое говорите! Я против культа — любого. Десяти каминов, ста рубашек, цистерн с соками, избы в средней полосе, кухни «под сарай», сарая «под дворец» — ну и все такое. Дайте таким еще машину и еще камин, и они будут только голоднее от желания урвать и приобретать. Аппетит их возрастает, душа — истлевает.

— «Встань, Жанна! И отвечай на вопросы судей».

— Не надо! — смеется Инна. — Я посижу.

— Итак, вы полагаете, что человек соткан из ошибок, неумения, слабости?

— «Но также силы, доблести и чистоты…». Так говорит Жанна, и я в это верю. Но… только через страдания и муки — совести, выбора, душевных разрывов — можно, мне кажется, прийти к этой чистоте. Поймите, я люблю зрителя и потому хочу не услаждать его слух, не убаюкивать совесть, не успокаивать мозг, а мучить. Нет, не так, ну… как бы это лучше сказать… чтобы он мучительно шел к себе. И тогда, в конце концов, ни себя, ни его не жалко.

— И всё-таки кого-то жалко.

— Вас!

— Меня?! Почему?

— Ну, не знаю, как вы будете писать. Я и сама в себе не разберусь, а вы хотите сделать это со стороны.

— Один мальчик, ему было шестнадцать лет, написал мне когда-то, что разбросан сам в себе на тысячу частиц и не знает, как их сложить. Прошло двадцать лет, и наше поколение поменялось ролями с новым, которое все знает: и про машину, и про бунгало. Про то, зачем живут и как быстрей и умней к этому «зачем» прийти. Нет, как хотите, а терзания наши не слабость, я думаю, а сила. Мы, пишущие, ищем выхода в словах (реже — в поступках), вы — в ролях. Ищете и находите. Тем и живет ваш талант, что так ответственно, так ранимо блуждает в потемках чужой души. Вы по крохам, по частицам собираете человеческие ценности. Вы их вылущиваете из таких глубин, до которых без вас, без таких, как вы, людям не добраться.

— Может быть. Но тогда почему, почему они смеялись?

# Испытание

Платформа опустела. Мелькнул последний вагон, загудел гудок, и поезд скрылся. Только боец с перевязанной головой да женщина с ребенком остались стоять на перроне. И Теткина. Тихо. А в ушах бьется надрывный, надсадный крик: «Алеша! Алеша!» И моление, как стон, как плач земли: «Помни обо мне! Пожалуйста…»

«По-жа-луй-ста, по-мни!» — нависло над черным холодным перроном. Только что она мягко уговаривала его не лезть в пекло, что, конечно, было стыдно, о чем ей Алеша так и сказал: «Стыдно, Теткина, стыдно! Кругом революция!» И сам чуть не плакал, уговаривая ее. А она ему: «Я тебе стихи написала. Лермонтова сочинение». Не успев стать женой, как верная жена собрала в дорогу — и белье теплое, и табак, и пшено. Его зовут: «Пора!» Он мечется, рвется к ней, от нее… за поездом. Поезд набирает скорость. «Алеша! Алеша!» — разрывает душу ее крик. И теперь уже не Таня, а этот крик догоняет Алешу, тянет, не отпускает и в конце концов заталкивает в вагон.

Стоит Теткина на промерзшей платформе — заброшенная в самое пекло времени, обреченная дотла в нем сгореть. Плачет Теткина. Но быстро высыхают слезы женщин, которых судьба приучила часто провожать и редко встречать. Каменеют выжатые горем лица. Так и лицо Теткиной — точно кто-то провел по нему кистью, осушил, оголил застывшую в глазах боль. Долго смотрит она вслед уходящему поезду. И кажется мне, что видит его длинную, на годы, дорогу и ту станцию под названием «Речинск», на которой через много лет он оставит другую странную девчонку, только в короткой юбке с большим чемоданом в руках. Или ту, в Сибири, под названием Чулимск, где только недавно проложили железную дорогу и откуда, как ни грозится, никуда не уедет буфетчица Анна. Но когда это еще будет.

Любовь открыла Теткиной все запахи, все краски жизни, а жизнь оказалась местом не для любви. Затянула в огонь, в котором нет брода. Ушли все, кого она любила: Алеша, комиссар Евстрюков, беспутная, безотказная Мария. А с ними — ее дом, ее семья. Их забрала будущая жизнь, которая, возможно, будет прекрасной, но их в ней уже не будет. Напрасно кричит: «Не пущу!» Время сильней. У него один неоспоримый аргумент: «Стыдно, Теткина, идет революция!»

«Ну как мне без вас жить? Жить-то как?» — плачет Теткина.

Это как тучей повисает над ней, над ранеными в санитарном поезде, сгибает несгибаемую волю коменданта Фокича. Но

именно Теткина, а не Фокич, который убежден, что ее еще «учить и учить марксизьму», знает — как. Смерть Теткиной — не опровержение, а подтверждение ее жизни. Она — лишь печальный факт ее экранной биографии. Необязательный, как теперь думает режиссер Панфилов. Он жалеет, что отказался от другого финала, по которому Теткина не должна была умереть. Однако многие критики полагают, что именно тогда он остался верен художественному чутью. Не стану сейчас спорить, кто прав. Одно для меня безусловно: смерть Теткиной — факт ее биографии, а не судьбы. Судьба же определилась задолго до того момента, когда ушли все, кого она любила. Оставшись одна, она, сама того не ведая, знает, как жить, когда, казалось бы, жить невозможно.

К этому как вплотную подходят все чуриковские героини. Не обходя то место, где «жить нельзя», а продираясь сквозь него, они все равно выбираются наверх. В жизнь.

Да, все они узнают печальную истину, что «не мать, а мачеха — любовь». Жестокую истину, ведомую поэтам: «Где отступается любовь, там подступает смерть-садовница» (М. Цветаева).

— Аркаша, возвращайся, я жду тебя! — крикнет Паша Строганова, как когда-то кричала вслед уходящему поезду Таня Теткина. Только не война его увела, а уклад нормальной, мирной жизни. Обратно, в насиженное гнездо, где все — за него и никогда — он сам за себя. Но Паша еще надеется: вернется! В ней нет смирения Теткиной, продиктованного временем, которое вынуждало провожать любимых на подвиг. Паша из другого времени. Она бешено, скандально даже сопротивляется той силе, которая оказалась сильнее ее любви, — жизни как она есть. Той, которая врывается без стука и уходит, не сказав «прости». В бешенстве она бросается не уничтожать, а спасать жертву, еще не понимая, что жертва-то — такая смирная, образцово-показательная, не курящая, не пьющая — вовсе не жертва, а палач. Это потом Паша поймет, кто палач и что она, Жанна д'Арк, должна отвечать своим судьям. А в тот момент, когда жена пришла за своей частной собственностью, она вопит и бьется — сначала как тигрица, а потом как подбитая муха о толстое оконное стекло.

«Не пущу!» — голосом матроса с прогулочного катера хрипит Паша. И кидает чемодан в шкаф: «Не отдам!» Не отдам чемодан, Аркадия, любовь — сейчас для нее все это вместе. Потом разберется, что важнее, а сейчас — не отдать!

Он еще сопротивляется, картинно выкрикивает: «Я твой!» Но уже далеко, внизу, уже упав, без синяков и царапин, с той вершины, на которую она его подняла (а думала, что это он —

ее). И оттуда, сверху, взывает Паша к действию, к решению: «Аркаша, возвращайся, я жду тебя!»

И он вернулся — в свой дом, в котором обычная жизнь. Жена с когда-то красивым, а теперь злым лицом хранительницы этого дома. Грустный ребенок, уставший от бесконечных родительских ссор. И наконец, он сам — отяжелевший, ожиревший, который никуда не уйдет и ничего не сделает, хоть и повторяет: «Ну, я пошел». — «Только попробуй!» — грозит жена. Напрасно волнуется: он не попробует. И Паша это понимает. Всю эту сцену мы увидели ее глазами с порога его дома, куда Пашу не пустили. А увидев, испугались: господи, что же с ней сейчас будет? Как она доберется домой? Нам этого не показали. Но просторы игры Чуриковой таковы, что многое можно представить себе без нее. Она играет с таким запасом образной информации, с такой густотой чувств и широтой их эмоционального захвата, что ей не надо непосредственно участвовать во всех экранных и неэкранных событиях. И сами события, и то, что испытали в них ее героини, и как при этом себя вели, и даже как выглядели, мы можем не вообразить и сочинить, а восстановить и проявить (иногда годы жизни) через один жест, взгляд, интонацию.

Вот почему мы прошли за Пашей этот путь домой, которого не было на экране. Какой же тяжелой стала ее подпрыгивающая походка! Как давит, вниз тянет всегда легкая, впереди летящая сумочка (на длинном, через плечо, ремне). Как ссутулилась спина, сникли волосы, бесформенно повисло мини-платье. Мы идем за ней долго, в длинном, бесконечном возвращении в дом, из которого выволокли и куда больше никогда не вернется ее счастье. И вдруг она обернулась. Мы и не заметили, как вошли за ней в ее одинокую комнату, стены которой были свидетелями их непродолжительной любви.

Глаза — два круга, два зрачка. В них остановилась жизнь, кажется, навек вселилась живая боль. Окатила, полоснула и застыла — в одном зрачке, в одной точке. «Было тело, хотело жить. Жить не хочет» (М. Цветаева).

Кто из нас не испытал вторжения беды, тисками сжимающей горло? Когда в оцепенении не можешь сделать шаг — не потому, что боишься упасть, а потому, что его нет, этого шага: не впереди пропасть, а ты в пропасти. Когда думаешь, что кричишь, а на самом деле — нем. Когда уже ничего не думаешь, а голова как каменный мешок, и нет сил сбросить его. Когда все слова, какие только знал, забыты, а те, что только сейчас узнал, беззвучно молят о спасении.

Все это я, потрясенная, вспомнила, глядя на Чурикову (Пашу), зажавшую в руке косу. И только слезы, теплая, с детства

надежная влага, растворили и унесли в своих потоках Пашину беду.

— Плачь, плачь, миленькая, — просит старый друг Павлик, которому всегда помогала она, а теперь наступил его черед помочь ей.

Мы теперь знаем: будет жить! Но как, если все, чем жила, предало, выставило за порог?! Сначала Аркадий, потом кино, которое заманило и выбросило, потому что на таких, как Паша, «больше нет заявок». Такие, как она, «пока не требуются».

— Что же, я теперь никому не нужна? — спросит Жанна д'Арк.

— Пока нет.

Не ее, мол, сейчас время. Но когда оно наступит, ее время? Сколько ждать, да и как ждать, если никому не нужна?

И все-таки знает как. Но об этом наш разговор еще впереди.

Умирал тяжело больной молодой человек. Надежды, казалось бы, не было никакой. Старый врач, просидев сутки у его постели, утром сказал: «Будет жить!»

— Какие у вас основания это утверждать? — удивился другой. Тоже врач, но другой врач.

— Организм не допустит. Этому молодому человеку есть для чего жить.

— Мистика. Вы меня не убедили.

— Что поделаешь, — вздохнул старый доктор. — Он меня убедил.

История любви Сашеньки Николаевой («Тема») к неизвестному нам бородачу сосредоточилась в одной лишь сцене. Никогда еще борьба чуриковских героинь за любовь (жизнь) не достигала такого драматического наполнения, как здесь. Уходил не просто любимый человек — уходил смысл жизни, разрушалась та основа, на которой они вместе строили не дом, а мироздание. Швырялось под ноги не просто чувство, а все ценности сосуществования, которые они вместе открывали и которые делали осмысленной их общую, не подтвержденную загсом, но тем не менее общую жизнь. На глазах разлеталось то, что держало их духовность, цементировало нравственность, — как во время землетрясения, когда пушинками взлетают в воздух балки, колонны, крыши и вдруг теряют вес предметы, которые только что защищали людей, поднимали, гарантировали убежищу надежность и прочность. Не женщину он бросал, а с ней (в ней) — реализованную сущность своей жизни. Казалось, стоит только вспомнить их общее прошлое, вернуться в него, вместе раствориться в нем — и он останется. И всем телом, таким сейчас непристроенным, замерзшим под свободной, мягкой блузой, она

приникла к нему. Так мать спасает ребенка, прикрывая его собой. Но он не хочет защиты. Он боится ее бескорыстного материнства. Он бьет словами, чтобы обесценить свою любовь, ее, — так ему легче. Бьет, не жалея, говорит, не думая, сам себя оглушая. Но ей не больно — ей страшно. Не за себя — за него. Что он там будет делать, в чужой стране — «без божества, без вдохновенья, без слез, без жизни…»? А здесь было все — и вера, и разочарования, и усталость, и напряженность духа, и страсть мысли. Это и была их живая жизнь. Уйти из нее — убить себя.

Она умоляет: «Не уезжай!» Он грубо отталкивает ее, бежит, не в силах больше вынести эту муку борьбы с ней, с собой.

— Я с тобой! — кричит Саша. Хватая все, что попадается под руку — пальто, шапку, — бросается за ним, на лестницу. Выбрасывается им обратно — в омут пустой квартиры, в завтрашний день, который без него. «Нет, нет…» — рвется наружу, уже не в силах вырваться, крик-хрип, крик-шепот. В исступлении, в невозможности больше что-то говорить она бьется об него, бьет его, проклинает, просит прощения, падает на колени: «У-мо-ля-ю!» Снова вскакивает, падает, увлекая его за собой. Пусть в падении, но вместе. Пусть израненные взаимными оскорблениями, но еще способные подняться на ноги. «У-мо-ля-ю» — не говорит, а складывает по буквам, точно на наших глазах извлекает слово из себя.

— Все, хватит! — режет он, полоснув теперь уже неизбежным.

Все, конец. Это конец. Не постепенно, не опуская тело, а как-то сразу накренясь, она опрокидывается на спину и, словно освободившись от долгой агонии, вытягивается и… застывает.

Нет больше наших сил на это смотреть. Взята верхняя точка жизни, на которой может удержать только жизнь.

Мы хотим, чтобы Саша жила, — естественная реакция заинтересованного, преданного герою зрителя. Но тут важно не наше желание (оно естественно), а наша пока еще безотчетная уверенность, что будет, должна жить.

Но как? Она-то как — в этом туристском центре, окруженная валютным любопытством? Среди призраков старины, притягивающих заморских современников? С неистребимой пионеркой (ныне пенсионеркой), бывшей своей учительницей, которую она любит, опекает и которой некому больше помочь? Как она будет здесь дальше — такая теплая, настоящая — в городе исторических памятников, под охраной влюбленного в нее милиционера? Мы хотим ее экранной жизни, потому что без нее, без таких, как она, что-то, быть может, самое важное в своей духовной жизни потеряем, спутаем ориентиры, как запуталась ее предшественница Лиза Уварова, изъяв из себя и Теткину и Пашу

Строганову.

Елизавета Уварова («Прошу слова») любит мост. Но и она узнала предательство любви, когда мост, взлелеянный ее мечтой, «обвалился», не успев стать реальностью. И она помнит тот день, когда вплотную подошла к месту, где жить, казалось бы, нельзя. Когда мечта дала не крылья, а трещину, а Уварова создана для мечты, «как птица для полета».

До сих пор героини Чуриковой любили отдельного человека, а от него, через него — людей вообще. У мэра города Уваровой — обратная связь. Но путь к этой всеобщей любви лежит через вполне конкретный мост, требующий не абстрактных, а материальных ассигнований. Не только душевных, но и денежных вкладов. В результате драма разрушенной любви обретает вещественное выражение, потому что Уварова любит мост с не меньшей страстью, чем Паша — своего зоотехника, Анна — мужа Афанасия. Она лелеет его в своем воображении, строит в жизненных планах, бредит им во сне и наяву. Преследует, как преследовала Паша Аркадия, тайком фотографирует. Посвящает ему доклады, зарифмованные в стихи. Мост вытесняет из ее жизни всех — родных, близких, как только может вытеснить любовь все, что не имеет к ней отношения. И когда выяснилось, что мечта «рушится», Уварова похожа на всех женщин, которых бросает любимый. Мост «уходит», его «отнимают» — из соображений государственных, быть может, справедливых. Но от этого боль Уваровой не становится меньше.

До сих пор любое несоответствие слов и дела соответствовало для нее высшей правде, которая и есть счастье человеческое. Но когда задета ее личная страсть, Уварова впервые теряется. Возможность ошибки она, конечно, не допускает, но любовь, как известно, безрассудна. И потому, ударившись, любовь Уваровой сжимается, как всякая любовь, когда ее бьют.

Уварова — сильный человек. Когда она, ворошиловский стрелок, стреляет в прямую цель, рука ее не дрожит. Она, чемпион, привыкла побеждать и, побеждая, успокаиваться. Но поражение любви — не спортивное поражение привыкшего к победам чемпиона. Ее страдания куда человечней и потому безоружней.

Раньше, когда появлялась трещина в ее миропонимании, Уварова старалась все увязать, связать, склеить. Распределить по папкам «Дело», пока в «Дело» не вторглась любовь.

Когда пьесу, которая, по ее представлениям, «искажает действительность» (показывает недостатки, «а в нашей жизни столько хорошего»), — когда эту пьесу все-таки поставили в Москве, она, конечно, теряется, но только на секунду. На секунду

сбивается с прямого пути — это Чурикова передает даже не мимикой, а доведенным до тончайших нюансов состоянием лица, выражающим в эти минуты сложнейшие состояния души. Нарочито жесткая интонация: «Интересно, очень интересно», — выдает растерянность и волнение. «Что же вы мне сразу не сказали? Мм?» Обычное «мм». А за ним слышим (в одном звуке!): «Как же так? Что же это такое делается?! Что есть? Что будет?!» Чужим, для официальных посетителей, голосом она говорит драматургу Феде, с которым только что почти кокетничала: «Я очень рада за вас». Но врать не умеет. Слышим — не рада, потому что искренне убеждена, что пьесу в таком виде, с таким субботником, с таким собранием, с таким количеством секса (одна постельная сцена) ставить вредно. Но пьесу, оказывается, уже репетируют, и где? — в Москве! Тут бы и задуматься. Но нет — «пьесу свою вы все-таки переделайте… тогда она и у нас пойдет».

Вешает трубку. Исчезает голос драматурга Феди. Всю эту сцену Чурикова сыграла за двоих, ибо Шукшин (он исполнял эту роль) не приехал на съемку — он умер за несколько дней до нее. Голос Шукшина имитировал другой актер, а спасла весь эпизод Чурикова, сыграв за двоих, подарив нам своей игрой почти физическое присутствие Шукшина на экране.

Вернемся к Уваровой. Что-то коробит ее. Она нервничает, поспешно закуривает, тяжело вздыхает. Пьет валерьянку. В книжечке оставляет запись: «Разобраться». Но знаем: решения своего не изменит, возвращаться к пьесе не будет, хотя и не раз вспомнит о ней, о Феде. Вспоминая, вздохнет и допьет пузырек валерьянки. Когда в каком-нибудь жизненном узле лезет петля, она подтягивает эту петлю, устраняя не причины разрыва, а его следствие.

Уварова искренне страдает, когда в праздник встревает тревожная нота. Вспомните, сколько смятения, тревоги, раздражения на ее лице, когда в торжественный день вручения ордена старому большевику врываются отголоски печального прошлого. Прошлое является на праздник в лице некоего Вани, по чьей вине кого-то несправедливо осудили, а этот кто-то так никогда и не вернулся домой.

«Ну было, ну и что?! Такой день! Такой. Как они могли? Зачем? Ведь праздник?!». И быстро успокаивается, когда виновник прошлого реабилитируется настоящим — детьми и внуками, их примирившими. «Так что берегите честь смолоду», — говорит старик Бушуев, и Уварова облегченно вздыхает, согласно кивает. С глазами, переполненными и прошлым, и будущим, слушает Уварова, как поют старые большевики: «Кто жизнь в бою

неравном не щадил. С отвагой к цели той идет. Вперед, друзья! Вперед, вперед, вперед!» — губами повторяет она.

В те далекие годы, когда в неравном бою жизнь и правда не щадили, а тропу в будущее «пробивали кровью», Таня Теткина, мучаясь и теряясь, искала свой путь к истине. Она не могла не чувствовать, как разрывалась связь времен, и гармония рождалась в ее подсознании художника. Для Уваровой гармония задана в реальности. Любой разрыв (срыв) не должен нарушать нормальное течение жизни. Трагически погибает сын — она высушена, изжита горем. Но Уварова — «железный» человек. После похорон она выходит на работу, возвращается на свой пост. Мэр города! «Надо» — это слово превалирует над всем, даже когда вступает в противоречие со здравым смыслом.

Почему же, несмотря на жесткость и яростную сверхтребовательность Уваровой — к себе, к людям, мы все же по-человечески расположены к ней? Потому, что видим, как она одинока. Какой странной, все той же «чокнутой» кажется домашним и сослуживцам (если они, как ее собственная дочь, не фальшивят и не холуйствуют). Циника раздражает ее романтизм, ленивого — работоспособность, среднего служащего — повышенная требовательность к себе. Ее не понимают, потому что все живут как живут, не требуя многого ни от себя, ни от окружающих. Она же требует — от себя прежде всего. Она — пусть это и покажется некоторым наивным, неестественным — свято чтит тот моральный кодекс, который унаследовала (вот уж поистине — «наследница по прямой») от тех, кто «кровью пробивал тропу» в будущее. В ее представлении аморально давать квартиры футболистам (из футбольной команды мужа) без очереди. А то, что команда распадается (людям негде жить), — это та нарушенная связь слов и фактов, которую она не хочет замечать. Сын полагает, что нужна своя (а не государственная) дача — ведь «не всегда мамочка будет мэром». Ей же отвратительна мысль о собственности, противны бытующие тенденции «вещизма». И потому злится на сына — как он может! — но не задумывается: почему? Откуда в нем, ее сыне, симптомы отвратительного ей мещанства? Симптомы волнуют, возмущают даже. И она будет бороться с симптомами, игнорируя причины.

— Живи просто, Лиза! — говорит ей муж.

Но просто жить она не может. Она — фанатик идеи, борец за нее, а борцу необходимо поле битвы. И тогда он выносит ей приговор:

— Ты, Лиза, ворошиловский стрелок, ДОСААФ!

А точно, думаем мы, услышав прежде всего слово «стрелок».

Но уже через секунду, благодарные Панфилову за разрешение наших сомнений, понимаем, что она — и стрелок и ДОСААФ одновременно. Добровольное общество содействия — вот что открыла Чурикова в Уваровой и отчего мы, сопротивляясь, все же потянулись к ней сердцем. В одном лице — целое общество, которое берется за непосильную задачу: содействовать всем, что означает — никому в отдельности.

За человечеством Уварова не видит человека. За толпой — ее отдельных представителей. И теряя, теряется сама. Чувствует, что уходит из ее жизни реальность, уходят те, кого она любила, — муж, дети, друзья. И всю свою нерастраченную любовь она вкладывает в… мост, который в ее глазах приобретает почти человеческие черты. Любит с полной отдачей, без оглядки. Любит, не сводя счеты со своей любовью. Но как раз эта любовь — считает. В отличие от обычной (человека к человеку) она обеспечивается не только душевными, но и денежными ресурсами.

Драма Уваровой в том, что она любит мост, как должно любить человека. Но мост безлик. За ним не одно, а десятки лиц, которые, в свою очередь, за мостом не видят Уварову. А видят графу в плане, строку в бюджете, часть целого, ибо дело есть дело, а для Уваровой дело есть любовь. Глумясь над своей женской природой, эксплуатируя ее небезграничные возможности, она пытается взвалить на себя все — и город, и мост, и семью. Все за всех — сама. И теряет сама — мост, сына, семью.

Добравшись до этого парадокса личности Уваровой, Чурикова создала образ, который не отталкивает канцелярской сухостью и бюрократической выучкой, а притягивает человеческой неприкаянностью в той жизни, в которой она, казалось бы, закреплена, защищена своим в ней местом. Мы жалеем ее, хотя она наверняка убеждена, что «жалость унижает». Внушенная Чуриковой жалость к ней не унижает, а возвышает Уварову в наших глазах.

На том высоком совещании, где не приняли ее мост, мы не были. Но, как всегда у Чуриковой, все увидели. Увидели ее, решительно поднимавшуюся на трибуну. Услышали, как громко убеждала. Заметили, как горели ее щеки и пылали глаза, когда выдвигала самый веский аргумент в защиту своей любви — стихи Маяковского о том, что «город будет» и «саду цвесть», «когда такие люди в стране Советской есть» (репетицию увидели дома).

И как она потом ела в буфете сосиски, не чувствуя, что ест, — и это видели. И как ехала обратно в мягком вагоне, уставившись в одну точку, не разбирая, о чем говорит сосед и что от нее хочет

проводница. Как ворочалась с боку на бок на узкой нижней полке, и забываясь в душном сне, видела город, мост, футбольную команду и пузырек с валерьянкой, спрятанный в книжном шкафу. Как потом быстро шла по перрону, чтобы не встретить знакомых. Как молча доехала до дому, спросив у шофера «Что нового?», и не расслышала ответа.

И опять, уже в который раз, поразились мы, как долго и давно живем рядом с героиней. Подробности, которые они с Панфиловым извлекают из малейшего эпизода, к концу фильма проясняют не просто историю одной жизни, а смысл этой жизни. Ее судьбу.

Пройдя с Уваровой путь из Москвы домой и оказавшись (уже на экране) снова в ее квартире, мы поняли, что и для нее пришел этот час, необходимый для личности момент, когда жизнь становится «местом, где жить нельзя». Но дальше — как?

До сих пор никто из героинь Чуриковой не подходил вплотную к неизбежности выбора. Испытание не требовало от них сознательной жертвы. И только Анна, Анна Васильевна, буфетчица из Чулимска, вынуждена решать то, что решить вообще невозможно.

Муж или сын? Сделать этот выбор для такой женщины, как Анна, смертельно. Загнанная в мышеловку на веранде чулимской чайной, Анна поднимается на подмостки греческой трагедии.

На поверхности все так уныло, так буднично тоскливо:

— А я говорю — дай ее. — Это муж.

— А я говорю — дай «Беломору». — Это сын.

— А я говорю — не дам, — в сотый раз ответит Анна и… даст.

Будет сопротивляться, привычно, по инерции отругиваться, но отдаст все, что они просят и не просят. Что имеет и чего нет. Найдет, создаст, сотворит и… отдаст. В отличие от других героинь Чуриковой, Анна любит двоих — мужа и сына. Но любовь ее растерзана невозможностью совместить их в одной, общей жизни. В ее душе они рядом: склеены, связаны — не разорвать. Но в жизни повернуты друг к другу спиной. Озлоблены, отчуждены — не соединить. Она мечется между ними, проклиная, повторяет, что нет у нее больше сил. Но знает, что силы есть, должны быть, пока есть они — муж и сын.

— Пусть он уматывается… дальше я терпеть его не буду, — требует Афанасий.

— Деятель. Инвалид. Пусть сам баню топит, — зло огрызается Павел.

— Подкрапивник… щенок. — не унимается Афанасий, точно наслаждаясь ее мукой слышать, как он, любимый, называет

любимого сына.

Любимый? Как бы не так. Этого «заблуждения» (этой правды, без которой ее жизнь — не жизнь) Павел матери не подарит. «Сколько помню, вечно вы как две собаки…» — вышибает он землю у нее из-под ног. «Ну что ты врешь? Это мы только при тебе!» — кричит Анна (крик — стон), хватаясь за последнее, что еще может оградить их с Афанасием любовь. И тут же, спохватившись, что, спасая одну любовь, рикошетом убивает другую, Чурикова — Анна истово, как на покаянии, клянется сыну, что не гонит его. И тут же, кощунствуя, Господом Богом заклинает: «Уезжай!»

Петля затягивается все туже, не давая Анне никакой возможности высвободиться. Защищаясь, сын режет по живому: «А кто Афанасия не дождался? Ты или я?» Тело теряет опору. Нет, не тело — лицо. На него за секунду, смещая друг друга, наплывают гнев и покорность, ненависть и отчаяние. Кажется, сейчас убьет: его, себя. Одним разом покончит со своей постылой жизнью.

— Замолчи! — это крик о помощи, о глотке воды.

Но он не слышит. Он спасает себя. И уже раненую добивает: «Кто, кто виноват — ты или я?»

— Замолчи! — хрипит Анна на последнем дыхании, уже отчаявшаяся, обреченная. Но он не молчит. Он не может остановиться. Как остервеневший в долгой погоне охотник, на полном ходу, он бросает на свою жертву лассо. Но в последнюю секунду, собрав все свои силы, Анна сбрасывает петлю.

— Будь ты проклят, крапивник! — не своим, каким-то животным голосом кричит Анна и, спасенная, сразу бросается спасать: — Сыночек мой, прости меня!

И на его глухое (тоже ведь тошно): «Уйди, мать!» — «Прости!». И сколько ни гонит — прости, прости. За твою жизнь, за мою. За того Афанасия, который таким же, как ты сейчас, мальчишкой ушел на войну. И за того, который только через пятнадцать лет с нее вернулся. За Чулимск, за тайгу, которая держит — не убежишь. За Валентину, которая не тебя, сынок, любит. За ничейную, а только мою вину. За то, что сейчас опять скажу — уезжай! За все, за все — прости!

Не успев опомниться от одного удара, Анна тут же получает второй. Куда-то торопится за другом своим, охотником Ильей, Афанасий. Идет не оборачиваясь, не слушая ее униженных призывов.

— Эй, работнички, куда это вы? Дело сделано. Садитесь, так уж и быть.

Но Афанасий быстро ковыляет дальше — он ведь грозился,

что уйдет в тайгу. Сколько раз, наверно, грозился и никуда не ушел.

И никуда не уйдет — Анна это знает. Но страх потерять сильнее разума. Забыв о гордой своей осанке, о независимой утренней походке, она семенит за ним, кидая туда, назад, родному сыну: «Завтра же уезжай! Слышишь — завтра же!» Но тот, кого выгоняет, стоит. Кого зовет — убегает. И оба — необходимы. И обоих вместе — не удержать.

Как спастись?!

Как спасти?!

# Голос

Шел пятый час репетиции одной маленькой сцены. Панфилов репетирует долго, скрупулезно — слово, интонацию, паузу. Находит, радуется — и тут же отказывается.

Со стороны кажется, что лучше и не придумать. Но нет, он повторяет все сначала, зато снимает два, а то и один дубль. Не все актеры выдерживают такое напряжение. Отвлекаются, разговаривают, а той просто молчат — о своем. Инна себе этого не позволяет. Я много наблюдала за ней во время съемок «Вассы». На каждой репетиции, в любой съемочный день, независимо от того, какой сложности сцена, какой отдачи она требует от актрисы — иногда просто подача реплики партнеру, а ее в кадре нет, — Чурикова всегда в роли, точнее — в состоянии своей героини, ни на секунду не освобождая себя от ее мыслей, забот и тревог. И даже если спросит: «Как вы? Что нового?» — чувствую, не всегда слышит ответ. (Обычно это на редкость чуткий, слышащий и слушающий вас человек.)

Помню, как однажды в коридоре студии, где в перерыве актеры покуривали на длинных скамейках, рядом с ней было свободное место. Кто-то сел и тут же, извинившись, вскочил — оказывается, Инна шепотом продолжала свой прерванный разговор с Рашелью. И так всегда. Вокруг нее обычная на съемочной площадке колготня — тянут микрофон, устанавливают свет, просят встать, отойти, совсем уйти. Гример поправляет прическу, костюмер — платье: Чурикова точно ничего не замечает. Губы шепчут слова Вассы, глаза смотрят на партнера, которого в этот момент может и не быть в павильоне. И потому, когда Панфилов спрашивает: «Готовы?» — Чурикова готова всегда. Ей не надо снова входить в роль, она продолжает в ней существовать.

— Готовы? — спрашивает Панфилов. — Мотор. Начали.

— Опять брат сигару курил, — повторяет она, уже не зная, в какой раз (сбилась со счета), первую фразу этой сцены. Как истинный профессионал, она никогда не теряет найденного; как большая актриса, никогда не повторяется, обнаруживая в каждой фразе бесконечные возможности, которые отбирает и контролирует ее обостренное чувство правды.

— Нормально, — сказал Панфилов, когда съемка сцены закончилась. — Нормально, но можно лучше.

— А по-моему, плохо, — сухо отозвалась Инна. — Пожалуйста, еще раз.

— Но ведь было хорошо! — не выдержала молоденькая

актриса (она играла дочь Наталью), которой надоело в этой сцене получать от Вассы пощечину.

И, всегда мягкая, терпимая, расположенная к людям, Чурикова посмотрела на нее с такой откровенной неприязнью, что мне стало не по себе.

После я поняла: похвала для нее ничего не значит, пока она сама не вынесет себе приговор.

Помню, как не пошла она на банкет после одной премьеры, которую считала для себя неудачной, хотя все вокруг говорили, что прекрасно, и были по-своему правы. Но — по-своему.

Для Чуриковой критерий творчества — не слава, не успех, а собственное приятие, внутреннее одобрение. Стремятся к этому многие, но лишь немногим удается преодолеть тщеславную жажду признания, пренебречь успехом (или неуспехом), не принимать его за единственную, пересмотру не подлежащую оценку своего труда.

Чуриковой, я заметила, неприятны аплодисменты, если им сопротивляется внутренний голос — он требователен и жесток.

После одного спектакля, когда все только и говорили о ее триумфе (каждый уход со сцены сопровождался таким шквалом аплодисментов, что, казалось, спектакль кончился, а он лишь начинался), я позвонила поздравить ее. Я знала о трудностях репетиций, мировоззренческих разладах с режиссером. О том, что она вынуждена была играть в чуждом ей по духу спектакле. Что мучилась, хотела отказаться, уйти. И все-таки осталась и, как мне показалось, победила.

Я считала, что имею право поздравить ее. А в ответ — холодное, отчужденное «спасибо». И это после того, как не сразу, не легко мы научились разговаривать и, кажется, понимать, о чем говорим.

Помню, наша первая встреча напоминала встречу двух слепых. Мы выбрасывали вперёд палки-слова, простукивая площадку, на которой либо раз и навсегда разойдемся, либо остановимся, чтобы уже в открытую, не таясь и не прячась, «разглядеть» друг друга. И казалось, остановились, сомкнули проволочку ускользающего контакта. И вдруг все рушится.

Только потом, когда после короткого «до свидания» в трубке раздались прерывистые отчужденные гудки, я поняла бестактность моих поздравлений, все мое тогда недопонимание этой актрисы. Никакой успех не в состоянии заменить Чуриковой свободу дыхания в роли, сопричастность замыслу режиссера, соучастие, а не подчинение в процессе творчества.

Но вернемся к съемкам.

— Можно лучше, — повторил Панфилов, и опять началась

подготовка к съемке. Все было снова зашумели, засуетились, но очень быстро стихли, отодвинулись куда-то под давлением ее сосредоточенности, внутренней напряженности. Суета как бы отступает от нее, сникает рядом с ее достоинством. Достоинство — в ней. Она обладает редким даром делать достойнее других. При ней люди словно распрямляются, становятся выше, легче, точно разрывают путы обременяющих их комплексов. В ее присутствии больше кислорода, простора, вольности. Ее талант не принижает, а пробуждает талантливость в каждом. «Мне совершенно все равно, сколько вы можете поднять, мне важно, сколько вы можете напрячься», — писала Цветаева в письме начинающему поэту. Многие актеры, работающие с ней, говорили мне, что рядом с Чуриковой возникает эта необходимость «напрячься». Именно потому, что при ней не страшно не поднять, а важно не испугаться, извлекая из себя возможности, о которых раньше не подозревал.

Евгений Леонов говорил мне: «Работать с Чуриковой прекрасно. Она партнер, а не премьер. Она сосуществует с партнером. И тут притворство невозможно, потому что за формой она всегда видит суть…»

Операторы, художники — все примерно повторяли одно и то же: с ней не чувствуешь себя виноватым, как это часто бывает с капризным, взбалмошным талантом. Ее исключительность очевидна, но ненавязчива. Она поднимает, а не «исключает» других. Замечает и отмечает каждого.

Гример Тамара Сергеевна сказала мне: «Я со многими знаменитыми актрисами работала, но такой вот лично я не встречала. Всегда — благодарность и внимание. Всегда — просьба, никогда — приказ. Всегда — забота и меньше всего — о себе. Я бы так сказала: она требовательна к себе, несговорчива с собой, а с нами — одна сплошная благодарность, как будто мы не обязаны работать на нее. И знаете, так получается, что делаешь все не по обязанности, а от искреннего желания помочь ей во всем. И все время кажется, что мало делаешь…»

Снимали пробу на новую роль — Сашеньки Николаевой. Формально проба не решала ничего — только Чурикову видел Панфилов в этой роли. Формально — да. Для нее же — подтверждала (или отрицала) право (не для других, а для себя) быть утвержденной.

«Когда б вы знали, из какого сора растут стихи, не ведая стыда…» — так решалась проба. Не эпизодом из фильма, а чтением стихов Анны Ахматовой, очень близких душевному миру будущей героини.

Я слушала ее и в какой уж раз за свою жизнь думала, что

талант не упрощает, не облегчает жизнь сказками. Талант обременяет правдой. Тем он и силен, что не боится «ни запаха дегтя, ни таинственной плесени, ни сердитого окрика…».

Не каясь, не жалуясь, не прося снисхождения или прощения, а с благодарным смирением перед жизнью, которая тем и богата, что «не знает стыда», читала Инна, как собственную исповедь, ахматовские строки. Читала о том, что не стерильность творит красоту, а все, как писал Пастернак, «чем дышат почва и судьба»: слезы, горе, уродство, предательство, гнев, печаль, восторг, ненависть. Все это перемалывается, перетирается в сердце художника, чтобы когда-нибудь родились строчки: «Широк и желт вечерний свет, нежна апрельская прохлада».

Была весна, и хотя окна в комнате были плотно зашторены (съемки «на пробу» проходили именно в комнате, а не в павильоне), мы вдруг почувствовали на щеках осторожное прикосновение апреля. И сквозь слепящий натужный свет ламп увидели мягкую желтизну закатного весеннего вечера.

Да, короток и мучителен путь человека. Но приходит весна, и снова — «легкости своей дивится тело, и дома своего не узнаёшь…».

Еще час назад я видела Инну, ссутулившуюся от напряжения, с глазами в черных провалах бессонниц — тогда сыну был год, и не было ни минуты покоя, нормального сна. И когда отпускала необходимость быть в форме, она давала отдых телу, лицу. И тогда видно было, как она устала.

Неужели это она читает — «…И легкости своей дивится тело…»? Неужели это в ее голосе столько удивления, любопытства ко всему, что ушло зимой и снова вернулось весной? И столько этих зайчиков солнечных сейчас в ее глазах, что невольно «песню ту, что прежде надоела, как новую, с волнением поешь». Если бы в эту минуту она и правда запела, никто бы не удивился. Песня была в ней. Пело ее лицо, тело, какие-то диковинные «рулады» выводили ее глаза. Мы были одарены ее талантом любить, ее щедростью жить. Она вдохнула в нас весну, а с ней какой-то далекий, еще неведомый нам зов. Вдохнула и… задохнулась. Совсем как тот ахматовский учитель, посвящением которому Чурикова закончила пробу на роль:

— «Во всех вдохнул… и. задохнулся», — тихо, точно самой себе (о себе) повторила она.

После, в перерыве, я спросила ее:

— Вы любите стихи? Читаете, знаете? Случайно ли то, что проба на роль — стихами Ахматовой?

— Ну конечно, не случайно. Знаете, я не люблю говорить о своих ролях, тем более о том, как над ними работаю. И слово

какое-то здесь, по-моему, неуместное — работа. А все именно так и спрашивают — как работаете над ролью. Работа — это «от» и «до». Вклад чего-то во что-то. Вложить — забрать. Нет, тут что-то другое. Сначала сживаешься с ролью, потом от нее спасаешься, а она еще долго не отпускает. Мы были вместе — она и я. А после (в кино это особенно) ушла, стала достоянием многих и больше мне не принадлежит. Но еще долго преследует, ну… как любовь, которая никак не может смириться с тем, что больше не ей принадлежит любимый. Что-то я очень путано говорю, да?

— «Не мать, а мачеха любовь…» — так, наверно?

— Я Цветаеву раньше плохо понимала. Тянуло, манило и… пугало. А теперь мне кажется, что у Цветаевой со стихами то же самое было, что у меня с моими ролями. Это же надо так писать! «Любовь — это цвет и кровь, цвет, собственной кровью полит», «Не от нас — по нас колеса любимых увозят». Тут и самой впору умереть. Каждая строчка — как последний вздох. После — куда? После — с чем? Я физически чувствую, что с ней творилось, когда она писала. Мучила себя, сжигала, на части разрывала.

— И не выдержала — себя. Не выдержали — ее. Тут все вместе.

— А ведь только женщина. Женщина — это так слабо, так беззащитно. Даже если она сильная из сильных — все равно требует защиты. Возможно ли вместить в себя миры и не быть ими раздавленной?!

— Я думаю… может, я и ошибаюсь, но… между вами и Цветаевой много общего. И вам трудно (уж простите, но чувствую — это так) жить с «безмерностью в мире мер». И ваши «лирические провода» такой «высокой тяги», что непонятно, как вообще можно жить и работать под таким напряжением. Но только так, по-видимому, и нужно жить.

— Не знаю, не знаю, вы критик, вам виднее. Но если по-честному, Ахматова мне ближе. Я с ней беседую, иногда часами, и понимаю — про что. Мне спокойно с ней вдвоем, а с Цветаевой — жутко. Но тянет. Я по своим ролям знаю, что это такое. Погружаешься в них, кричишь от ужаса, а тянет все глубже, пока не начинают мучить по ночам кошмары. Я вам уже говорила, помните?

— «С хищностью следователя и сыщика все мои тайны — сон перерыл». Замените «сон» на «роль», и критики перестанут спрашивать, как вы над ней работаете.

— Да, это верно: что-то очень близко, настолько, что мне бы не хотелось больше об этом говорить. Я потому и возвращаюсь всякий раз к Ахматовой, что она — защитница, а Цветаева — разрушительница. Знаю, знаю: вы хотите сказать — во имя чего

она разрушает?

— Точнее — все в нас обнажает. Разве не во имя нас, нашего же освобождения?

— И чего это мы все про женщин, как будто нет Пастернака, Блока, Пушкина, наконец.

— С мужчинами проще.

— Это чисто женская точка зрения.

— Но, согласитесь, нет вечного мужчины, не существует такого понятия, разве что Дон Жуан. Но есть образ вечной женственности.

— Мечта всех женщин — жить в простоте и ясности, да?

«Прости, что я жила, скорбя, Что солнцу радовалась мало…».

— Но вернуть-то ничего нельзя. Есть опыт скорби и потерь. Без него не было бы Ахматовой, но мечта о свете прозрачном, о жизни ясной — осталась. Несовместимая с незаурядной личностью и всегда ее преследующая мечта.

— Вот и Белла Ахмадулина, по-моему, из них, скорбящих, а тоже, наверно, хочет ясности. Я, когда слушаю ее (не читаю, а именно слушаю), точно в наркотический сон погружаюсь. Все зачаровывает — и голос, и эта естественная для нее, только ей одной простительная и только в ней притягательная манерность. Она вся — поэт. А читать не могу — теряю ее, теряюсь сама. Мы словно отталкиваемся друг от друга. Странно. С Ахматовой, может, не по праву, но говорю на равных. А с Пушкиным — диву даюсь, что он, гений, вообще со мной разговаривает. Но ведь разговаривает!

— Почему вы не читаете со сцены? Грех вам не делать этого.

— Не знаю. Это не мой мир.

— Не ваш?!

— То есть, я хочу сказать, не моя форма общения с большим количеством людей. Для себя, ну там… для друзей — я могу. А больше всего — для себя. А со сцены боюсь. Что-то коробит, кажется многозначительным, пустым.

— Но кто вам мешает читать со сцены так, как сейчас читали на пробах, — просто о сложном?

— Ну как вы не понимаете — поэт мешает! У меня с ним такие интимные отношения, что я не могу выносить их на «трибуну». Гласно, под аплодисменты рассказывать о своих чувствах. Вот Миша Козаков преодолел эту черту — он мужчина, у них, у мужчин, вообще с гласностью любви проще. Он любит открыто. Публично. И когда читает, мне не стыдно. Я ему верю, потому что любит и понимает, а главное — как бы сам пишет: не переписывает по-своему, а как бы заново, с поэтом вместе сочиняет именно эти стихи. Надо, наверно, искать ту

изначальную точку, с которой начинается поэт. Но как, как ее найти?..

# Танец

Наконец мы выбрались в театр — на чужую премьеру. Я уже давно с таким чувством не ходила в театр, разве только в детстве, когда каждое посещение было ритуальным праздником, подготовка к которому начиналась за неделю.

— В воскресенье мы идем в театр, — говорил отец в понедельник. И в том, как он это говорил, уже было начало праздника, предвкушение его.

«Театр, театр» — звенело в ушах всю неделю. И вот наступало воскресенье. Мама гладила нарядное, для театра, платье. Папа долго, с особой тщательностью брился, а потом с той же тщательностью завязывал галстук, который выбирался для этого случая всей семьей. Из шкафа торжественно «выносился» черный костюм, от которого пахло театром. Счастливые (еще неизвестно, кто в эти минуты больше, он или я), мы выходили задолго до начала из дому, чтобы прочувствовать, пережить этот путь от дома к театру.

Теперь-то я всегда опаздываю. Запыхавшись, вбегаю в зал, когда уже гасят свет. А тогда. Тогда мы не бежали, мы шли — в театр! — который и впрямь начинался для нас с вешалки, с постепенного приобщения к таинству, с погружения, а не вторжения в его атмосферу.

И вот, спустя много лет, я опять не бегу, а иду в театр. На сей раз с актрисой Инной Чуриковой.

— Я так редко куда-нибудь выбираюсь. А сегодня пойдем обязательно — актеры пригласили. Давайте выйдем пораньше. Спокойно, не торопясь. Господи, счастье-то какое — никуда не спешить. Разденемся, перед зеркалом постоим, прихорошимся, да?.. И в буфет!

И начался праздник!

В тот день она была, как выяснилось, в своей самой любимой роли — роли зрителя, в которой наблюдать ее было не менее интересно, чем на сцене. Она и здесь была предельно естественна, хотя на нее, узнавая, с интересом поглядывали. Свободная от реакций, она не изображала независимость — она была независима. И в этой роли абсолютно подлинная, погруженная в свои ощущения, которые не спугнуть чужому навязчивому любопытству.

В буфете, как дорвавшиеся до свободы школьницы, которые впервые надели туфли на высоких каблуках, мы пили шампанское за высокое искусство, что не мешало нам уплетать бутерброды с… рыбой. Мы давились от смеха — шампанское с рыбой! — и

каждое слово вызывало у нас безудержный хохот. Двое одиноких мужчин, из тех, кому на конференциях дают билеты в популярный столичный театр, ободренные нашим смехом, направились знакомиться. И это тоже было, как давно, как в юности, когда вот так, случайно, завязывались в театре знакомства, а потом девочки шли домой одни, перебирая во всех подробностях, как за ними ухаживали и как (но зачем?!) они гордо отказались, чтобы их провожали домой. Такое было время. Такое смешное было поколение.

— Заигрывают, — шепнула Инна. — Мы им, наверное, понравились.

Она сказала это точно так, как говорила на танцплощадке в фильме «Начало» Паша Строганова: «Я вам, наверное, понравилась? А вы меня не боитесь?» И от этого стало на минуту грустно — сколько же лет с тех пор прошло! Но подумала и о другом: время идет, а Паша Строганова не только не забыта, а все время возвращается к нам, и каждый раз новое поколение зрителей встречает ее как свою. Она ведь не просто характер, который отражал определенное время. Время — в ее характере, и каждое последующее поколение находит в нем пристанище для себя.

Я надолго запомню этот наш тогда бесконечный смех, прекрасный в своей беспричинности, и шампанское с… рыбой, и липкие конфеты, которыми мы набили сумки, и двух похожих друг на друга командированных, которым было одиноко и неприютно в модном столичном театре. Погас свет. Зал еще ерзал, докашливал, дохрустывал конфеты, но она всего этого уже не замечала и не слышала. Она была там, на сцене, перевоплощенная не в свои, а в чужие роли.

Никогда не видела более расположенного, сочувствующего и соучаствующего зрителя. Лицо ее раскрывалось малейшей удаче, но опускалось, тускнело, когда со сцены веяло фальшью. И когда стало ясно, что спектакль, умело балансируя, не вскрыл правду, а лишь красиво проскользил по ее поверхности, она страдала, я видела, — как будто кто-то близкий, кому она очень верила, обманул ее.

Наш праздник кончился. Театра — только начинался, потому что это была премьера. И зритель, верный своим любимцам — актерам и автору, — щедро вознаграждал их овациями. А труппа, верная традициям, щедро вознаграждала себя — за долгие репетиции, за успех, в который так хотелось поверить, за зыбкость этого успеха, которую они не могли не почувствовать.

И был банкет, на котором все, кто не вместе, — вместе. Кто обижен — не помнит обид. Кто любит — любим. Кто щедр —

вознагражден.

Банкет в театре! Это сообщество людей, которые в эти минуты не себя любят в театре, а театр в себе. Это молодость, радость, детская готовность отдаться празднику, даже если наутро она обернется усталостью и тоской. Это освобождение от театральных будней, от склок и суеты, от долгов и халтуры, от бесконечных счетов. К режиссеру, который не дает роль. К директору, который не представляет на звание. К драматургу, который не то пишет. К зрителю, который не понимает. К коллегам, которые думают только о себе. К себе, который предъявляет счет ко всем.

Банкет в театре!

Это светлые минуты поминок, когда о «покойнике» вспоминают только хорошее. Не отдавая себе в том отчета, каждый и сам подтягивается, приосанивается, подлаживаясь под тот желанный образ, который — и правда и неправда одновременно. Все исполнители — гениальны. Такой пьесы давно или никогда не было. Такого успеха — тоже. Это прекрасные, светлые минуты театральных иллюзий, когда и правда и неправда — все перемешивается, перебалтывается в одном пьянящем коктейле, которые и есть — театр. И хорошо, что есть.

На этом пиршестве она была желанным гостем. И опять никакой суеты, экзальтации, демонстрации себя. И себя в отношениях с другими. Никаких вскриков, всхлипов, таких частых в актерской среде. Сидела прямая, тихая, сдержанная. А в глазах — такая густота понимания и любви к этому безумному миру театра. Ее миру! Взбалмошному, ребячливому, неуправляемому, нерасчетливому. Безрассудному и осмотрительному, беззащитному и агрессивному. Это театр, в котором все подлинно, даже наигрыш. И чрезмерность слов, и преувеличенность чувств, и всеобщность любви, и наглядность одиночества. Потому что театр — игра, и жизнь в нем — тоже игра. Случается — высокая, случается — низкая. Разная.

Было совсем поздно, когда мы вышли в фойе, которое без зрителей казалось громадным и особенно парадным. Начались танцы. Заиграла музыка — зовущая, забирающая. Она толкала в свои властные ритмы, не спрашивая согласия. Я посмотрела на Инну — лицо ее танцевало. В глазах запрыгали чертики, руки, уже не слушаясь, подпевали музыке. «Просто удивительно, — скажет она мне потом, — как эта музыка может такое творить с человеком». Ее ночные сигналы преодолевают земное притяжение и дают невесомость движению — свободу, которая ничего не требует взамен.

И она не выдержала, пошла за собой — в танец!

Ждали актрису С., а та опаздывала. И три часа подряд Михаилу Ульянову (шли съемки фильма) пришлось репетировать танцевальный дуэт одному. И делать «школьника», и скачок — в прыжок, и чечетку, и снова «школьника», и прыжок — в скачок… без партнерши. «И-и-и раз, и-и-и два», — наслаждался пожилой балетмейстер, а взмокший Ульянов — не раз и не два, а, наверное, сто раз — повторял все сначала. И все это время Чурикова, не двигаясь, стояла у стены, как того требовал эпизод, — это был не ее танец. Но тогда, на репетиции, Инна преодолевала мучительное сопротивление музыке. Та звала — Инна отвечала глазами: не могу, нельзя. Та требовала — Инна беспомощно разводила в такт ей руками. Та манила, обещала — Инна еще плотнее прижималась к стене (в эпизоде — к печке), точно пытаясь приклеиться к ней, чтобы уже невозможно было оторваться. Но в фильме она все-таки станцевала этот танец. Не сдвинувшись с места, не оторвав заложенных за спину рук от стены.

Я часто вспоминаю этот танец, который кружил, замирал, срывался с места и плавно затихал в ее глазах. Ничего трагического на экране в этот момент вроде бы не происходило. Скорее, смешное. Знаменитый, уже немолодой писатель, подхватив свою длинную, нескладную возлюбленную, танцевал что-то старомодное, довоенное — с коленцами, чечеткой, вальсом и армейским шиком. И то же самое, не шевелясь (глазами, губами), танцевала Сашенька Николаева. Только свои школьные вечера, свою юность, которую недотанцевала, любовь, в которой, наверно, было так мало танца. Свои девчоночьи мечты о красивой жизни, о вальсе при свечах. И сегодняшнюю тоску, бесприютное одиночество, невозможность быть счастливой. В том эпизоде мы еще не знали, в чем дело, что именно с ней произошло. Но чувствовали: танцу с этим не справиться. Не вырвать ее, чтобы махнула на все рукой. В эти минуты герой, которого играл Михаил Ульянов, и Сашенька были вместе, хотя до этого казалось — пропасть между ними непреодолимая. Но странно: танец, который не с нею он танцевал, их объединил. Потому что это был танец одного поколения — не по возрасту, а по сути. Поколения, которое недолюбило, недорадовалось, недотанцевало свою молодость, не сумело протянуть ее в свою зрелость. В этом танце они оба к чему-то далекому, хорошему вернулись, с чем-то (мы еще не знаем с чем) безвозвратно расстались.

Знаю, читатель ждет от меня ответа на вопрос, как она это «делает». Я много и долго наблюдала за ней на съемках. Ее работу, хотя она и не любит этого слова. Это работа профессионала, с полным использованием всех средств,

которыми Инна владеет виртуозно. Но есть еще нечто такое, чего ни я, ни все окружающие не могут ухватить. Об этом хорошо сказал Юрий Клепиков — сценарист, который в «Начале» играл режиссера: «Я никогда не мог, как ни старался, уловить тот момент, когда происходило чудо одухотворения вымысла».

Как невозможно, по-моему, вскрыть, из какого именно «сора» родились ахматовские строчки, так невозможно понять, зафиксировать, откуда, почему именно этот взгляд в эту минуту, именно так, а не по-другому сжались губы. Как «случилось», что именно в эту секунду пробежала по ним усмешка, а в следующую — стянула тоска.

Корней Иванович Чуковский писал когда-то об Ахматовой, что у нее есть стихи, которые как повести и рассказы со сложнейшим сюжетом, сгущенным в тысячу раз и каким-то образом преображенным в лирику. Но каким? Этого никто не знал. Можно изучать строй, стиль, рифмы, ритмы. Но как пришло одухотворение и продиктовало: «Надо мною только небо, а со мною голос твой», или: «Это донник, это пыль и мрак, и зной» — неведомо. Можно говорить о конкретности, предметности, осязаемости образов, но никому еще не удалось «разложить» эти «пыль и мрак, и зной». Да, поэт (актер) «распахнут, чтоб быть современнику ясным» — в мыслях, страдании, мирообладании, в любви. Но никогда не распахнется перед нами миг творения, ибо «тайна сия — велика есть», и нет у нас ни права, ни дерзости ее разрушать.

И Чурикова — емкость, намек, сдержанность, конкретность, осязаемость. И у Чуриковой — один взгляд (образ) заменяет тома слов. И она, не танцуя, танцует. Не говоря — рассказывает. И у нее (помните у Цветаевой) — «В каждой реснице зуд. Губ столбняк. Жест, скручивающий в жгут…». Но как она это делает, как этого добивается?! Говорят, терпение и труд. Говорят, «единого слова ради». Говорят, муки творчества!..

Все это так и не так.

Сколько раз, бывая на съемках, я ни вглядывалась, ни ловила, ни выслеживала даже это КАК, я так никогда не смогла его ухватить. Не видела я этих мук, этих «переписок начисто», этих открытий жестов, взглядов, этих придуманных находок и фиксированных решений. Другое: там мука — поиск мысли. Другое: там тысячу раз повторить, перечитать, передумать, еще и еще раз проговорить с Панфиловым — поиск идеи. Другое: что они, ее героини, в эти доли секунды чувствовали? Дальше, глубже. Понять, понять! Вот это я видела. И жест, и взгляд, и нюанс жеста, и микровзгляд — все от найденного в душевных состояниях ее героинь. От точного понимания их поведения.

Михоэлс любил повторять, что жест актера только тогда приобретает полное звучание, когда он дополняет мысль. Наверно, поэтому у Чуриковой нет случайных жестов (образов), как нет постоянных своих. Нет этого чуриковского прищура, или чуриковской гримасы, или там чуриковской певучести. И не потому, что она всякий раз преображается, а потому, что не себя несет в образ, а образ пропускает сквозь себя. Характер не показывает, а изучает. Жест, взгляд, походка, интонация — все это лишь сигналы поведения. Их подают мысль и чувство. А мысль и чувство — как до них добраться?

«Есть в близости людей заветная черта…» (А. Ахматова). Если предположить, что эта близость и есть постижение, проникновение одного человека в другого, то черта подвижная, хотя и заветная, потому что ее всегда страшно переступить. Не случайно же говорят — в глубине души. Глубина эта не имеет меры. Каждый талант совершает в нее свое восхождение, открывая неведомое в нас самих.

В давние времена их совместного дебюта, когда Чурикова спрашивала Панфилова, как ей это делать, он отвечал: «Тебе не надо «делать», тебе надо — быть!»

Можно только позавидовать женщине, актрисе, о которой ее режиссер и муж вот так сказал мне однажды:

— Инна Чурикова — это лицо, личность, отмеченная Богом. Я бы разглядел ее в тысячной толпе, как увидел бы лицо Иннокентия Смоктуновского, Ролана Быкова, Аллы Демидовой, потому что такие лица — это такое же чудо, как неожиданно возникший за поворотом пейзаж: едешь, едешь — и вдруг чудо! И всякий раз, попадая на это место, не перестаешь ему удивляться. Как чудо природы, так меня покорило лицо и все существо Инны Чуриковой. Каждый раз, в каждой работе, мне думается, что я исчерпал ее до конца — все понял, все узнал. Но начинается новая картина, и я вижу, что ничего не понял, ничего не узнал. Бесконечность чуда — это, наверное, и есть Актриса.

В тот вечер она танцевала свой танец. Это была ей одной понятная мечта, эскиз к еще не сыгранной, неведомой роли.

Мы видели много танцев Чуриковой. Всякий раз танец помогает ей вскрыть и выразить наиболее острые душевные состояния своих героинь. И всякий раз — это сложнейшие рассказы, сгущенные в тысячу раз и каким-то образом преображенные в танец.

В фильме «Начало», в одном только эпизоде на танцплощадке, она станцевала три разных танца — три рассказа о своей судьбе.

Еще напряженная, настороженная, готовая защищаться (ведь

сколько раз над ней насмехались, подшучивали!), — вот такой предстает она перед нами в первом кадре. Все смеются над ней, а она вместе со всеми — над собой. Но чего ей стоит этот беспечный смех и сколько за ним (раньше, потом) слез.

И вот она наконец танцует, тщательно выделывая стильные, по стандартам ее городка, движения. Танцует, как фабричная девчонка, посещавшая школу танцев в местном Дворце культуры. Внешне раскованная, даже нагловатая и кокетливо-жеманная, она внутри — мы видим — зажата, скованна, потому и стукается с партнером лбами. Стукнувшись, сразу попадает в свою стихию непосредственности и неожиданности реакций. «Вам больно?» — и, услышав в ответ, что ему приятно, прямо заходится от смеха: «И мне. Знаете, как звенит!»

А когда танец кончился, не он ей, а она ему — «спасибо». Потому что за хорошее надо благодарить.

И вот — второй танец, когда больше не надо независимо прыгать на почтительном расстоянии друг от друга, а можно приблизиться, прильнуть к этому симпатичному мужчине и спросить, как его зовут. И уже не «свой парень» она в эти секунды, а нежная, робкая женщина, которая не стыдится того, что и она, как кричала когда-то Таня Теткина, — женщина. Мы угадали это признание во взгляде, украдкой, чтобы он не заметил, брошенном в зал. Ему не решилась — вдруг не поймет, испугается, убежит. Ей казалось, что счастью не будет конца, но объявили, что танцевальный вечер окончен. И тогда, забыв обо всех приличиях и усвоенных правилах хорошего тона, она закричала — истошно, грубо, как ошалевшая от беды баба: «Как окончен?! Почему окончен?! Ничего не поздно!» И потребовала — властно, отчаянно, как потом потребует коня ее Жанна д'Арк: «Музыку, дайте музыку»! Не дать было нельзя, это поняли даже равнодушные ко всему распорядители вечера — не о танце она молила. И музыку дали.

Она уже не та Паша, которая жеманством прикрывала неуверенность, и не та, которая боялась быть женщиной, и не та, которая демонстрировала, что и она — женщина. Это было что-то совсем другое. Вольное, широкое, радостное, выплескивающееся далеко за пределы танцплощадки, не подвластное ни городу, ни его жителям, ни даже Аркадию, для которого она сейчас танцевала. Это была та безмерность чувств, какую разглядел в ее Бабе Яге заезжий режиссер. Это было как раз то, о чем пела ее Баба Яга: «Могу кошкой, могу мышкой, могу голубем лететь, могу девицей-красавицей с парнями песни петь». Это была ее исповедь (кстати, текст Инны Чуриковой). Она и правда все может. Стихия ее чувств потому и стихия, что неподвластна привычным

представлениям. Волшебство ее в том, что ей не нужно ни в кого себя превращать — ни в голубя, ни в львицу, ни в красавицу девицу. Она извлекает чудо из себя. Сама порой не ведая, что и это — в ней. И это — она.

И вот танец Паши — у нее дома, когда она и впрямь девица-красавица, на наших глазах преображенная любовью. Она больше не боится спугнуть свое счастье. Не тайком (нам), а в открытую (ему) говорит о своей любви. Не сдерживаясь, не притворяясь, она дарит этому не приученному к щедрости чувств зоотехнику все, чем только может быть богата женщина, осужденная расточать, а не копить. Дар — не берущий, а дающий, безвозвратный дар женской любви.

Свобода, победа, простор, небо под ногами, земля над головой — это танец Паши (эпизод съемок), когда после долгих мучений наконец получилось. Когда она, Паша, только что и впрямь была Жанной д'Арк.

Тихость, нежность, покой, наслаждение — домом, мужем, ребенком — это танец Лизы Уваровой, когда она была просто любимой и любящей женой. А потом, когда стала мэром, преисполненная сознания своего долга и своей особой миссии, танцует Уварова на чужой свадьбе. Танцует чинно, плавно, аккуратно, ни на секунду не теряя из виду ни себя, ни партнера. Сбрасывает лихо пиджак, но и без него она — в нем. Плывет по кругу с белым платочком в руках бывшая плясунья, бывшая Лиза. Все достойно, умело, красиво. С положенной демократичностью, с доступной недоступностью. Рядом, но на расстоянии. Вместе, но одна. В общем празднике, но со своим персональным на нем местом. Положение, по ее представлению, обязывает к сдержанности.

Анне Васильевне не до танцев. И только один раз, когда, закинув руки — раскрепощенная, расслабленная, — она вдруг запела низким, грудным голосом: «Это было давно, лет пятнадцать назад», — и пошла, размахивая веником, «подметать рабочее место», мы увидели, как она танцевала. Величаво и гордо, не захватывая, а обволакивая женственностью. Сдержанно и спокойно, незаметно набирая скорость, ритм, движение. И затягивала в свой танец всех и, словно тройка, о которой она так вольно запела, уносилась куда-то далеко, где ее не догнать, не удержать.

В «Иванове» — танец в ней. Он — в семенящей, русалочьей походке, в этих шажках-шажочках еврейского свадебного танца. И руки все время «говорят», какую-то мелодию напевают, какие-то забытые ритуальные движения повторяют. Молят, молятся, беззвучно сникают, чтобы снова взвиться к небу в предсмертной

молитве. Отпустите ее, верните в родное гнездо — и вы увидите, как полетит она в танце и… в нем же задохнется. И опять потянется (руками, телом) к любимому.

В фильме Петра Тодоровского «Военно-полевой роман» («Гран при» за лучшую женскую роль на фестивале в Западном Берлине) у Чуриковой тоже есть танец. Я писала книгу задолго до выхода фильма, но этот эпизод видела еще в материале. В этом фильме Чурикова снова играет женщину, сраженную изменой, от которой любимый уходит не просто к другой, а в далекий ей мир, который она не презирает, нет, а, как всегда, хочет понять.

В ее исполнении учительница Вера — типичная потомственная московская интеллигентка, чьи родители не своей волей (о чем нетрудно догадаться) покинули и ее, и эту большую, теперь коммунальную, квартиру (действие происходит сразу после войны). Никаких ретроспекций, из которых бы мы узнали о ее прошлой довоенной жизни, в фильме нет. Это прошлое Чурикова передала не словами, а голосом. Это голос девочки, которая слышала в детстве добрые, умные голоса своих родителей. Голос школьницы, в котором звучат голоса любимых писателей, которые никогда не оставляли ее, даже тогда, когда, не исключено, оставили многие. Голос студентки, которая последней уходила из читального зала, а по дороге домой, когда уже не было дома, повторяла строки поэтов, чтобы не так страшно было возвращаться. Голос учительницы, которая не привыкла его повышать. Голос женщины, которая способна любить до самоотречения, до самопожертвования, но нет в нем жалкости и униженности, а есть бесстрашие перед унижением, страдание, но и смирение перед ним. У нее и походка той девушки, которая не бежала за всеми, а достойно шла за собой. Она кажется слабой, зябкой, беззащитной, а на самом деле вот уже сколько лет сохраняет в себе дух (душу) родительского дома. Его наследие — в ней.

И вот опять приходит беда. Другая женщина — чужая, непонятная, из другой жизни — врывается в ее дом, чтобы забрать единственно близкого человека. Она очень красива, эта женщина, шокирующе, вызывающе привлекательна. Рядом с ней Вера кажется дурнушкой. Могла бы показаться, если бы мы не успели увидеть ее в минуты счастья. Но рядом с этой женщиной Вера выглядит сутулой, неловкой, нелепой. Этаким синим чулком, безнадежной старой девой. Даже если замужем — все равно девой. Чурикова, как всегда, не жалеет себя — открывая красоту, она на глазах становится страшной, когда изнутри рвется крик беды, «вопль вспоротого нутра».

Всю жизнь Вера Чуриковой умела бороться за сохранность

души, но как бороться за сохранность мужа — нет, этого она не знает. Отпустить его — умереть. Не пускать, силой держать — этому ее не учили, в ней изначально нет душевного рвачества. «Мое, не отдам!» — нет, это не для нее. Она понимает только честную, на равных, борьбу — тоже стать красивой, притягательной, соблазнительной. Но как?! И вот она устраивает совместную встречу Нового года. Приглашает мужа с его возлюбленной, которая в глаза смеялась над ней («И где ты нашел такую образину?!»), в свой дом, в котором хозяйка — ее душа. Ситуация, прямо скажем, взрывчато-опасная своей литературной недостоверностью. Но Чуриковой дано оправдать самое неестественное, убедить в невозможном. Преображенная нарядом — ярким халатом и тюрбаном, открывшим ее лицо, в котором все — глаза, она танцует перед влюбленными какой-то немыслимый, свой танец. Танец чаровницы и соблазнительницы. Танец женщины-вамп. Танец-фокус, веселую шутку, игру, забаву. Танец-любовь, боль, зов. «Преувеличенность жизни в смертный час» — такой был это танец.

# Страсть

Был вечер — такой, как всегда. Вечер, к которому долго идет день. Утром — уборка, готовка. Сын, который ни секунды не хочет сидеть на месте, — а кому в детстве этого хочется? И никогда при этом не слышит крика, словесных или приведенных в исполнение угроз. И только по серой бледности можно было понять, как она устала. А завтра — досъемка, потом спектакль. Восторгаться этим, восклицать по привычке: «И откуда только силы берутся!» — не буду. Берутся. У женщины, матери и актрисы они не имеют предела. Многочисленные обязанности по дому она принимает как норму жизни. Все как-то само собой — быстро, ловко, чисто.

Она любит повторять фразу отца Жанны д'Арк: «Подальше от королей, поближе к кухне». Она и правда любит кухню (хотя и злится, что кухня ее «съедает»), но рвется к «королям», чтобы потом, на земле, быть понятной каждому.

В тот вечер мы задумали лепить пельмени. И пока сын занимался любимым делом — что-то стирал под краном, мы взялись под ее руководством за дело.

— И поговорим, правда? Будем себе лепить и разговаривать. Как в юности, помните: самые задушевные разговоры — на кухне. А вы почему такая грустная? Случилось что?

— Случилось. Я вчера впервые в жизни человека ударила.

— Да что вы?! За что?!

— Он — сына, я — его. Мне показалось, что бьет, а на самом деле — просто толкнул. Но в ту секунду, поверьте, видела — бьет! Как бешеная сорвалась с места и. До сих пор руки дрожат, все время чувствую на своей ладони его мятую щеку.

— Кого — его? Почему бил? Ничего не понимаю.

— Пошли на спектакль во Дворец культуры. Народу — тьма. У дверей — контролер-«общественник». Вдруг перестали пускать в зал. Оказалось, что я по одну сторону «баррикады», сын — по другую, а билеты у меня. Вежливо объясняю: вот я, вот сын, а это билеты, оплаченные, неподдельные. Ни в какую. Толпа шумит, наступает. И выбросила сына прямо на этого контролера. Ну и.

— Мучаетесь? Да, это не метод доказательств.

— Конечно, не метод. Но где мера компромисса? Как ее вычислить? В конце концов, не вы, не я, а он решает, пускать или не пускать. Кого пускать и куда.

— Хамство, мне кажется, лишает нас выдержки, и мы проигрываем. Эмоции — всегда слабость. Эмоции и чувства — они уязвимы прежде всего. Хам это знает. Его истина крепче,

здоровей, понятней. И мы разрушаемся — незаметно или… заметно. Ведь выиграл он, а не вы. Вы оказались слабее, что пошли на поводу у эмоций. Я просто физически страдаю от своей беспомощности перед хамом. Как сохранить себя? Не знаю.

— Я часто вспоминаю, как Анатолий Эфрос поставил когда-то в Театре на Бронной «Отелло». Это, наверно, как раз о том, о чем мы сейчас с вами говорим. Ну кто такой Яго — великий искуситель, дьявол во плоти? Нет! У Эфроса он был просто жлоб, завистник, интриган, маленький человечек с непомерной амбицией. И он победил! Отелло — тонкий, умный, интеллигент Отелло — сдался. Не Дездемону он убил — себя.

— Я же говорю: истина хама крепче, доступней. Она даже может убедить, потому что у нее есть своя логика — у эмоций и чувств логики нет. Борьба с Яго утомляет, потому что у нее нет конца. Но не знаю нельзя уставать, наверно. А мне иногда кажется, что мы устали.

— Это не совсем так.

— Я сейчас нахожусь в том состоянии, когда просто играть, просто быть на сцене — нет, не могу. Мне иногда бывает стыдно за себя, за своих товарищей — за наш ложный пафос, за эту постоянную игру в игру. Вы спрашивали, где мера компромисса, — не знаю. Знаю только, что мое состояние в театре — часто цепь компромиссов. Иногда мне хочется не слышать, не видеть. Исчезнуть. И в тоже время я существую, сосуществую с этим, не моим. Я не воюю, а если воюю, то проигрываю. Я уязвима перед всеми, но прежде всего перед властью режиссера. Я должна ему верить, а не подчиняться. Нет, это все слишком мое, слишком больное. Бог с ним. Но… уставать нельзя, а иначе зачем жить? Мне вообще интересней всего не успех, не конечный результат, а сам процесс.

— Но так ли уж безразличен актеру успех?

— Да что там — конечно, нет. Не безразличен, но это потом. Вот вы, когда пишете, вы же не думаете — напечатают вас или нет.

— Хотелось бы.

— Когда поставлена точка. Но если об этом думать за столом, разве что-нибудь путное напишешь? Так и для актрисы: процесс — вот что важно!

— Быть может, самое трудное — не поддаться соблазну хоть что-нибудь, да играть? В конце концов, все мы люди.

— Но у некоторых есть повышенная ответственность… перед собой, перед своим временем.

— Сейчас появились пьесы и спектакли, из которых, по-моему, прямой выход в жизнь.

— Да, что-то появилось. Вот Петрушевская. Я должна играть в ее новой пьесе «Три девушки в голубом»[2]. У моей героини, Ирины, какая-то беспросветная судьба. В жизни так бывает, но для искусства необходим просвет. И Петрушевская его нашла. Дело не в том, чтобы переселить мою героиню в другой дом, окружить другими людьми — изменить судьбу. В конце концов, я думаю, судьба каждого человека обязательно несет в себе трагедию одиночества, даже если по внешним признакам кажется, что она удачно сложилась. Слава, успех, власть — признанные вершины удачной судьбы — все равно, по-моему, в какие-то моменты обрекают на одиночество ничуть не меньшее, чем то, которое от неустроенности жизни — ну там быт, трудные дети, несложившаяся семья. Хотя и это способно убить. Так вот, спасает, может спасти не свет в окошке, а просвет… внутри каждого из нас. Пройдя через все круги ада, моя героиня выбирается наверх потому, что она, как и Теткина, верит в красоту и благодать. И, как Теткина, не умеет это выразить словами. Как же это сыграть? У Теткиной была ее живопись. Вот Офелия — в спектакле нашего театра я ее играла — жуть какая-то, сколько в ней святости, порока, смуты. Она не с ума сошла, а в себя пришла. «Не в себе» — это и значит «в себя». Только смерть ее освободила. Помните — она в гробу с открытыми глазами?

— Это невозможно забыть.

— Я не водолаз (шучу), ноя — именно за погружение в самые глубины человека, в которых чего только нет, аж дрожь берет.

— Немирович-Данченко советовал Еланской, когда она репетировала Гертруду, поглубже забраться в себя, в такие мысли, которые даже подруге не откроешь, чтоб найти верное чувство.

— Ценный совет. Очень глубокий. Я к нему сама пришла, и шла, надо сказать, долго. Да, чего в нас только нет. Но необходим просвет. Самое прекрасное в нашей работе, когда открываешь свои маленькие «велосипеды». Особенно, когда такой принципиально новый драматург, как Петрушевская. Ее мир абсолютно узнаваемый, но и абсолютно неведомый для сцены. Его нужно сознательно возродить, но так, чтобы люди забыли, что это сцена. Мы открывали в этом спектакле свой «велосипед», отказываясь от привычной актерской палитры — открытый темперамент, выигрышные концовки, эффектные, заранее рассчитанные паузы. Здесь все по-другому. На сцене мы, наши герои, всегда вроде бы интересны зрителю. А здесь люди в прокисшем состоянии, в душевной апатии, и надо, чтобы ЭТО было интересно, это стало фактором эстетическим, фактором искусства. И вот мы нашли свой «велосипед». Мы точно не знаем,

что с нами, то есть с нашими героями, дальше будет. Понимаете, нет этого сколоченного, крепкого спектакля, и потому мы постоянно зависим друг от друга, и эта зависимость очень сблизила актеров, сделала их по-человечески необходимыми друг другу. Это редко в театре, поверьте, когда после многочасовой репетиции не хочется расходиться. А нам не хотелось, никогда. На этой пьесе я полюбила своих партнеров. Они стали для меня семьей, к которой я принадлежу. Мы все, участники спектакля, стали воспринимать себя как одно целое, и это целое и есть мир автора. Автор всех любит, и нас заставила — полюбить. Любит, несмотря на неэффектный цвет карандаша, каким пользовалась, рисуя своих персонажей. Но ведь жизнь не похожа на цветные слайды с курортов Черноморского побережья. Куда труднее, по-моему, любить людей в их неприкрашенном виде, неприкаянном состоянии, научиться видеть их красоту без грима и романтической ретуши. А она любит, и потому ей не страшна их некрасивость и порой откровенная непривлекательность.

— Да, уставать нельзя.

— Это вы о чем?

— О том, с чего начался наш разговор, — о логике хама, о том, чем его можно победить.

— Чем же, по-вашему?

— Наверно, вот этой самой верой, какая есть в самой Петрушевской и в ее, а теперь и вашей, героине. Ваша Ирина тоже бесконечно устала, но в какой-то момент. Она мать — вот что дало ей силы, но силы внутренние и потому неистребимые. Ее унижают, оскорбляют, но она — не униженная и не оскорбленная. Вспомните: за всю историю человечества не было ни одного изображения мадонны, которое не излучало бы свет, внушающий нам веру в бесконечность добра и красоты. Ни одной озлобленной, издерганной, равнодушной. Ни одной, которая бы ожесточала, пугала. Даже те, которых изобразила кисть средних художников, притягивают светом любви и нежности. И это вы сыграли. Я это видела на репетиции и никогда не забуду.

— Я раньше думала: ребенок — самая сильная страсть. Я так о нем мечтала! Я люблю его больше жизни, но… не играть я не могу. Когда Жанну д'Арк спрашивали: «Зачем ты идешь к дофину?» — она повторяла: «Я должна». Корда ей говорили: «Тебя осудят люди» — она свое: «Я должна!..» Вот мы вчера с Ванечкой у соседей целый час на рыбок смотрели. Я подумала: не купить ли аквариум? И сразу отказалась от этой мысли. Рыбки, как и все, требуют времени, души. На рыбок меня уже не хватит. Но не играть я не могу.

# Возвращение

Суд над Жанной д'Арк — фактически конец истории Паши Строгановой. В фильме «Начало» с него все начинается.

— А ты боишься смерти! Боишься! — злорадствовали ее мучители. И маленькая Жанна, подросток Жанна, девушка Жанна, дрожа от страха перед надвигающимся на нее кошмаром пыток, находит в себе мужество сказать:

— Да, боюсь. Очень боюсь. Моя плоть трепещет при мысли о смерти. Но моя душа — она вам неподвластна!

На такой высокой финальной ноте идут первые кадры, откровенно декларируя идею фильма. Сколько же должно было произойти потом, чтобы, поднявшись вслед за Жанной на такую романтическую высоту, мы поверили бы в ее реальность для фабричной девчонки Паши Строгановой! К концу фильма мы должны окончательно объединить их — Пашу и Жанну, — чтобы принять его начало.

Так или иначе, все героини Чуриковой проходят этот путь — к себе. К высвобождению своего «я», которое, обретя силу индивидуального, возвращается назад, к людям.

— Прийти к себе, и уже тогда ничего не страшно, — говорила в одном интервью Эдит Пиаф.

Нет, и тогда страшно — как бы отвечает французской актрисе Инна Чурикова.

Но тогда не так страшно. Путь мучителен. Освобождение — уже само по себе пытка. Преодолеть зависимость от людей, оставаясь при этом с людьми, куда труднее, чем бежать от них в иллюзию, в мечту. Чтобы в конце концов услышать свой голос (а не архангела Михаила и не святой девы Маргариты), Паша Строганова идет на «хирургическую операцию», буквально истязая себя, отсекает все, что мешало ей быть свободной. А мешает многое, и прежде всего не то, что вокруг нее, а то, что в ней самой. И когда на съемке, измучив режиссера и съемочную группу, Паша кричит в истерике, что ей мешают… руки, мы верим — мешают. Мы физически чувствуем, как тяжела эта ноша несвободы, как не дает она поднять руки, которые только в песне «две большие птицы», а на самом деле — два пудовых мешка, которые тянут не вверх, а вниз. И то, что это не притворство, видно хотя бы по тому, с каким неподдельным ужасом она отскакивает от режиссера, когда тот просит принести ему пилу.

— А это зачем?! — искренне не понимая, спрашивает она. А поняв (всерьез), берет себя в руки, которые больше не мешают (трагическое решается откровенно комическим), и голосом

мужающего подростка говорит: — Не надо! Я все поняла! Сейчас все сделаю.

Сделает — сама. Поняла — сама. Но еще не сделает, еще не стала собой. Мешают люди, собака, пространство. Не сами по себе, а зависимость от них. Невозможность обособиться, избавиться от собственных на них реакций. На наших глазах без наркоза проходит самая болезненная из всех операций — высвобождение личности.

Весь фильм — от встречи с Аркадием до его позорного бегства, от песни Бабы Яги до молитвы Жанны д'Арк — Паша шла к началу, когда не побоялась сказать своим мучителям, что плоть ее трепещет при мысли о смерти, но душа им неподвластна.

В нашумевшем на Западе американском фильме «Экзорсист» показаны ужасы дьявольских наваждений, вселившихся в душу девочки и в конце концов изгнанных церковью. Чурикова — Паша делает, казалось бы, невозможное: изгоняет не дьявольские, а нормальные, вполне человеческие наваждения, освобождая личность от страха быть… личностью. А освободившись, не поднимается на пьедестал, не превращается в сверхчеловека, а как раз становится человеком, способным признать свои слабости, осознать свое, без людей, одиночество.

— Моя вера держит у себя на службе множество сомнений, — скажет потом Жанна д'Арк.

Вера, которая не боится сомнений! Такая вера не уводит от людей, а обращает к ним. Не ожесточает душу, а открывает ее страданиям.

Не случайно сразу после испытания человеческой низостью (предательство Аркадия) Паша Строганова оказывается в зале королевского дворца, где должна отвечать на вопросы судьи Жанна д'Арк. И мы забываем, что Паша все-таки не Орлеанская дева, а фабричная девчонка из города Речинска, влюбленная в лысеющего зоотехника и по воле случая приглашенная на главную роль в кино. Только очень большая актриса могла сыграть одновременно женщину, поверженную человеческой подлостью, и ее же, вознесенную верой в человеческое могущество.

— Человек соткан из греха, ошибок, неумений, слабости… но также силы, доблести и геройства, — спокойно отвечает судьям Жанна д'Арк.

Мы же видели: Пашу тянули вниз — к торшеру, к шлепанцам, к корешкам нечитаных подписных изданий. А она «вещает» о силе, чистоте и величии человеческого духа. Почему же мы верим ей? Чурикова открывает не банальные слова, а святую истину. И открытие это происходит как бы впервые, как будто никто и

никогда до нее этого не знал. Простую истину, недосягаемую в своей простоте, она делает доступной и приемлемой для каждого, соединив, слив в один образ, в одну судьбу Пашу Строганову и Жанну д'Арк.

Современники вспоминали, что в роли Орлеанской девы Мария Николаевна Ермолова не играла, а как бы «из глубин своего духа достала именно то, что в ней, Ермоловой, таилось и родило духовно величавый образ так же естественно, как мать Сократа родила Сократа, как мать Петра родила Петра. Потрясали не чудеса, а та мощь, с которой выделялись величие и сила человеческого духа, когда он, будучи предельно сконцентрирован на одной мысли, одном желании, действительно способен творить чудеса»[3].

Вера Чуриковой в человека — не кликушество, а мироощущение. Оттуда, «из глубин своего духа», черпает она эту уверенность, передавая ее нам. Не взвинчивая, не гипнотизируя проповедью, а тихо, как ребенку, повторяет для нее очевидное, о чем мы часто забываем. Как забывают дети волшебные слова «пожалуйста» и «спасибо», так в повседневности забывает человек, что он — чудо, хоть и грешен. Но именно потому, что сама Жанна слаба, но при этом — чудо (как Неле из спектакля «Тиль», Сарра из «Иванова», Анна из «Валентины», как все остальные ее женщины на экране и на сцене), мы проникаемся верой не только в этих женщин, но — и это главный итог искусства Чуриковой — в самих себя.

Прежде чем Теткина схватит камень «во спасение ближнего» — большевика Фокича, который бывал и суров с ней, и несправедлив, она должна была все потерять — все, кроме веры, которую обрела в сомнениях. И Теткина, как Паша Строганова, прошла на наших глазах испытание на «самоопределение». Угадав, учуяв свой талант, она, как Страшного суда, ждала приговора художника из агитпоезда. Настал ее час!

Судья и сам художник, вроде бы друг, учитель, но для Теткиной от него зависит не судьба ее рисунков, а ее судьба. Преодолеть эту зависимость ей так же трудно, как трудно было Паше — Жанне отделить себя от режиссера, от съемочной группы, от пустого пространства, в котором затерялись голоса ее святых. Теткина ждет приговора сначала с радостью, потом с настороженностью запуганного зверька и в конце концов — со злобной неприязнью. Разглядывает рисунки сама — ей нравится. Заглядывает ему в лицо: «Ну как?» Сначала весело: «Ну как?» Потом напряженно: «Ну как, как?» Почти угрожающе: «Как?!» А он — ни слова, ни взгляда. Непробиваемая стена.

«Ну скажи ты хоть что-нибудь, ну не молчи, пожалуйста», —

умоляют, требуют, приказывают ее глаза. А в ответ — глухое, тяжелое молчание. С ненавистью она вырывает из его рук рисунки. Ведь говорил же ей комендант Фокич: «Не умствуй!» Ведь называл он ее солнце — колесом, а она, дура, уверяла его, что это солнце. Ведь требовал, чтобы было «поядреней, по-большевистски». Чтобы проще было, понятней. Она ему не верила, но и сама не знала, как надо. Сама не понимала, кто прав (а возможны ли тут правые?). Может, прав Алеша, который углядел в ее медведе корову? Или тот же Фокич, который, хоть тресни, принимал солнце за колесо. Кому верить — художнику Васе, который учил ее рисовать, или коменданту Фокичу, который учит жить?! Или тем, которые ничему не учат, а только посмеиваются, ввинчивая палец в висок: мол, психическая она, сумасшедшая, чего с нее взять?.. И вот он, учитель, хмуро молчит. Один за другим не разглядывает, а проглядывает ее рисунки. И Теткина не выдерживает, вырывает из его рук листочки, вот-вот разорвет на мелкие куски, сожжет или бросит под колеса санитарного поезда. Но нет — аккуратно, любовно, с материнской осторожностью складывает, точно пеленает, в одну пачку. И, победно взглянув на него, уходит: гордая, уверенная в себе, освещенная изнутри тем мятежным светом, о котором мечтали авторы, задумывая этот фильм. Она снимает неуклюжую большую кофту и становится худенькой, беззащитной девочкой с руками-прутиками, натягивающими на себя грубое солдатское одеяло. Руками, способными творить чудеса.

— Дура ты, Теткина, дура. А может быть, чудо. — скажет ей, насмерть перепуганной его неожиданным к ней вторжением, художник Мостенко. И добавит грустно: — Ты береги себя, Теткина!

Он понимает, этот плакатист из агитпоезда, что великое время, в котором они живут, потребует великих жертв. И самое трудное в нем — даже не спасти свою жизнь, а сберечь свою сущность, сохранить живой свою душу. И в этом смысле Таня Теткина до конца сберегла себя.

На допросе, с трудом понимая, чего от нее хочет полковник, путающий ее собственные представления о враге набором близких слов, смысл которых она не понимала, но чувством — принимала. На этом допросе она осталась верна своей вере, о чем не умела сказать, но, в отличие от полковника, могла выразить. Талант расширял для нее границы видимого, приводил к тому времени, когда человек больше не будет мучить человека. Где ей было знать, что во веки веков — из грязи и мрази, из убийств и крови, из грехопадения и светопреставления, из разложения и гниения — произрастала выявленная художником красота. Но

чувство сильнее знаний. Именно чувство заставляло ее, давясь непониманием, упорно повторять: «Верю, верю, верю!..»

Гибель Теткиной случайна — с ней не кончается ее судьба. Наверно, для того же полковника страшнее была бы ее жизнь. Нет, она бы не мстила, она бы спасала, не отдавая ему, «защитнику», сотни беззащитных, вселяя в них веру неосознанной мощью своего таланта.

Чурикова «играет» не смерть Теткиной. Глаза ее, в упор смотрящие на нас с экрана, молят о том же, о чем просил ее художник Мостенко: «Берегите себя, люди! Берегите, люди, в себе людей!»

В зарубежной прессе писали об игре Чуриковой, что она может даже рассеянную и невнимательную публику «обратить» к себе, вернуть к самоосознанию.

Мысль эта не родилась в полемике, хотя и могла бы, потому что, помню, после демонстрации фильма «Прошу слова» писали, что в картине, мол, нет обратной точки, имея в виду не режиссерский метод Панфилова, а якобы его позицию. Просит слова — нет слова. Обращается в президиум — нет президиума. Нет тех, кто решает.

Но в том-то и дело, что обратная точка — это она сама, каждый из нас. И в этом гражданская позиция Панфилова — удивительное предвидение режиссером (фильм снят в 1975 году!) основополагающих принципов общественной жизни сегодня. Сегодняшний герой — не пассивный наблюдатель жизни, а тот, кто требует слова, кто, вопреки, как думает обыватель, «здравому» смыслу, вмешивается в жизнь, а не идет у нее на поводу. Да, тогда могло показаться наивным и смешным просить слово, когда его заранее не дали. И все-таки знала, верила — в конце концов Уварову услышат, потому что она слышит себя и настраивает наш слух.

Вспомните ее возвращение домой после того высокого совещания, когда рухнула ее мечта — ее мост. Сидит долго, не шевелясь, слепо уставившись в одну точку, не в силах приподнять придавленное горем тело. Потом механически, почти бессознательно, еще не понимая, что будет делать, снимает костюм и надевает короткий, в цветочках, домашний халатик. Берет ведро, тряпку и… прежде чем начать мыть пол, она, как Жанна д'Арк, призывает голоса тех, кто ведет ее по жизни, а когда-то вел на смерть таких, как она, «пробивая тропу кровью…». Все громче, все сильней звучит в маленькой комнате хор политкаторжан. И с каждым словом песни все решительней, все энергичней начинает отмывать, вычищать свой дом Уварова. Уверенно, умело, широко — как ее бабки и прабабки. И с каждым

взмахом руки к ней возвращается жизнь.

В своих героинях Чурикова открывает такие возможности, которые не делают их сильнее смерти, а делают способными, прожив смерть, добравшись до самого ее края, а то и переступив через него, вернуться к жизни. Сначала — восторг, в итоге — мудрость прощения. Сначала — любовь, в итоге — сострадание. Сострадание как результат предательств, потерь, потрясений, сквозь которые, раздирая и обжигая душу, проходят все ее героини.

Прежде чем Сарра кинулась спасать Иванова, она принесла в жертву все, чем владели ее тело и душа. И только тогда, в ответ на чудовищное оскорбление и необратимый приговор: «Ты… жидовка. ты скоро умрешь!» — она бросается спасать… его! В глазах Сарры погибает он, а не она, раз дошел до такого нравственного падения. Ей кричат: «Ты умрешь!» — а она на коленях умоляет его успокоиться. Да, она, может, и умрет, но это в будущем, а он — умирает.

Когда пьяный Афанасий вываливается из окна, Анна бросается поднимать не пьяного, а любимого. Не «идола безобразного», а «золото», «жемчуг», «Афонюшку» — так она его называет в момент, для нежных слов вроде бы самый неподходящий. Это она только так говорит, что «за счастье надо бороться — зубами и ногами». На самом деле Анна Чуриковой не воительница, а заступница.

— Да разве так любят? — скажет она сыну, который насилием пытался завоевать любовь.

Мы уже видели, поняли, как она любит. И в этом спасение — и любви, и любимого, и самой Анны. В тяготах жизни она извлекает свет из себя, прощением и состраданием разрывая кромешную тьму вокруг.

— Все у тебя несчастные, — в гневе скажет Сашеньке Николаевой тот, кто считает себя сильным, раз в силах разрушать.

А она ему:

— Нет, не все. Ты бы мог больше.

Но она, она-то что может? И Чурикова отвечает: многое. Обманутая романтикой, Сашенька не изжила ее в себе. Уставшая от высоких слов, не изменила их высокому смыслу. Став гидом-экскурсоводом, не стала презирать тех, кто вел ее не туда, путал, тянул не в ту сторону. Сашенька Чуриковой убеждает не поступками, а поступью. Не словами, а молчанием. Мы бы посмеялись над бедным гением, неизвестным миру поэтом, а заодно и над Сашенькой, поверившей вслед за ним, что вот-де однажды ночью кто-то ударит в набат и потревожит сон людской,

когда нет никакого пожара. Но, ведомые ею, сами приходим к потребности проснуться, оглядеться и задуматься. За ней не хочется идти — с ней хочется остаться. Ее душа не распахнута, а напряжена, устойчива.

Устойчивость души — вот откуда наша уверенность, что, упав, она обязательно поднимется. Но почему? Как? Откуда берут героини Чуриковой силы жить, когда жить, казалось бы, невозможно? И тут мы наконец подошли к ответу на вопрос, который не раз задавали себе на протяжении книги.

Кого бы ни играла Чурикова, она всегда, точно из себя, извлекает национальный характер. Баронесса фон Мюнхгаузен — конечно же, немка, Сарра из «Иванова» — еврейка, Неле из спектакля «Тиль» — фламандка, не скопированная с портретов фламандских художников, а сама — натура, сама — портрет. Но если говорить о ее актерской теме, о том, откуда ее героини берут силы не просто жить, а прощением и любовью дарить эту жизнь другим, — то они отсюда, из российской земли. «Свой край» Чурикова сберегла в себе.

Да, «это грязь на калошах… это хруст на зубах, но ложимся в нее и становимся ею…» (А. Ахматова). Кровная связь с землей и одновременно «надземность» всех ее героинь и есть, на мой взгляд, феномен актрисы. Достоверность, как предельная конкретность. Поэтика бытового, ежедневного, но освещенного художническим зрением и потому — как бы увиденного впервые. И, одновременно, эпическая высота переживаний, которые выходят за пределы ежедневности и живут на уровне судьбы. Если эпос — это история жизни от рождения до смерти, то Чурикова постоянно играет эпос, как историю личности. И высокий этот тон, когда эмоциональное осмысление мира вырастает в осмысление философское, всегда, опять же, подкрепляется ее достоверностью (часто в комических деталях и штрихах), что не дает эпическому звучать выхолощенно и умозрительно.

Прозаическое и эпическое. Почва и судьба. Когда дыхание их едино, искусство — начинается.

# Бесконечность

Пришла весна.

Мы шли по длинному московскому проспекту — шалые от солнца, пьяные от запахов и звонов.

— А ведь, казалось, так устала, — смеялась Инна, — что и солнце не замечу.

— Это бывает… перед весной.

— Подумать только, прошел целый год с той пробы на роль. Ну, помните, когда я Ахматову читала? Поверите, боялась — не дотяну эту зиму. Хотелось запереться, никого не видеть, ни о чем не думать. Долго — ни о чем! Отключить мозг, сердце, ну, вроде как умереть. Знаете, что бы мне хотелось сыграть больше всего? Я бы хотела так сыграть, хоть один раз в жизни, чтобы не выходить на сцену и не уходить. Не ждать за кулисами, пока скажут: «Пора!» Не подключаться к действию, к партнеру. Не зависеть от партнеров, от зрителя — ни от кого! Выйти на сцену и прожить жизнь, судьбу — с начала и до конца. Забыть о зале, о тексте. Говорить только свои слова. Нет, конечно, это будет пьеса. Но забыть, что пьеса. Растворить ее в себе.

— Ну а в кино?

— Длинный, длинный… кадр.

И она его сыграла.

Рано или поздно они должны были встретиться.

«Силы, скрытые в душе каждого, ищут случая, чтобы обнаружить себя», — сказал Максим Горький. «Взорвать обстоятельства, а не идти у них на поводу», — не раз говорил мне в наших беседах Глеб Панфилов. Потому не случаен, а закономерен приход режиссера к Горькому, а существование в его искусстве такой актрисы, как Инна Чурикова, неизбежно продиктовало выбор — пьесу «Васса Железнова» (второй вариант), по мотивам которой его фильм «Васса».

Мир Вассы, кажется, вобрал в себя всех чуриковских героинь. Не проживи она короткую жизнь Теткиной, не стань Жанной д'Арк, которую разлюбил зоотехник, буфетчицей Анной, чье сердце разрывалось между мужем и сыном, не пройди путь мэра города Уваровой, теряющей все, кроме святой веры в свое дело, — не было бы сегодня той Вассы, которая по накалу страстей, по разрывающим душу противоречиям поднимается до героев трагедий Шекспира.

И оказывается, что возможно такое (о чем думала год назад): чтобы один человек, женщина, был и государыней и рабыней одновременно. Слабой и дремучей, убогой и могучей. Поистине,

как и земля, ее породившая, где, казалось бы, несовместимое — совместилось, неузнаваемое — узналось и стало самой жизнью. Подняться до истоков такого характера, чтобы «задышали», в результате, и почва, из которой он возник, и судьба, которая ему предназначена, — задача не из легких. Но режиссер ее перед собой поставил, а иначе не стал бы обращаться к пьесе, для экрана отснятой, в театрах давно отшумевшей.

Худенькая, маленькая, затянутая в панцирь из черного шелка, Васса Чуриковой в каждом шаге, каждом жесте — домоправительница, родоначальница, купчиха. Полководец во главе действующей армии. Поле боя — ее собственный дом, где самые близкие — самые коварные враги, но именно для них (и в этом трагический парадокс ее жизни) она спасает свое государство — свое дело. Одним оно не нужно. Другие, получив его, обязательно разорят, третьи, захватив, разграбят, разорвут на куски.

Горький писал о Фоме Гордееве, что он должен был бешено биться на «фоне современности» по той причине, что в ней ему было тесно. «Фон современности» — второй герой фильма Панфилова. Именно герой, ибо, как заметил Станиславский, «короля играет его окружение». Время в фильме Панфилова (на пороге первой мировой войны) персонифицировано, собрано в групповой с него портрет. Оно растленно и немощно в бывшем теле бывшего капитана Железнова. Оно пыжится, ерничает, балагурит, притворяясь безответственно-артистичным, легкомысленно-праздничным, а на самом деле — трусливо, алчно, скабрезно и жестоко в пьяных загулах «широкой души» брата Вассы, Прохора. Оно апатично и цинично в старшей дочери, Наталье. Оно еще наивно вопрошает устами младшей, Людочки: «Разве надо, чтобы так, против всех?» Разве нельзя жить без вранья, грязи, ненависти? И время отвечает ей ползучим, елейным голосом своего холуя, секретаря Вассы Анны Оношенковой: нет, нельзя. И юлит, наушничает, науськивает, доносит. Ищет лазейки для своего выживания, врагов — для своего утверждения. Оно — в потном изнутри, от вечного страха, черносотенце Мельникове, чья слабость наглеет, набирается сил от силы объединенных в союз преступников. Измотанное, изболевшееся время, раздваиваясь, прорывается в революционерке Рашели Топаз к новой жизни. Та, другая, обличает, уличает старую со всем пылом и категоричностью не знающей сомнений молодости. Но новое время еще беззащитно, еще неопытно и потому так нервически возбужденно, так по-книжному многословно в доказательствах своей правоты. И весь этот хоровод вертится вокруг владычицы, домоправительницы

Вассы Железновой, все плотнее стягиваясь, зажимая и парализуя жизнеспособность и самой Вассы и ее дела.

«Полтора десятка лет везу я этот дом, все это огромное хозяйство», — скажет она Рашели в минуту откровения, в тщетной попытке пробиться к ней, быть понятой, а может быть, даже и прощенной. — Детей ради везу. А дети…». Тут Васса остановится на долю секунды, за которую мы успеем услышать исповедь матери о предательстве детей. И тут же: «Ты знаешь, дети…» — достойно, спокойно, без надрыва. И лишь когда вспомнит, какая веселая была она девушка, рыхлое, отекшее лицо Вассы прояснится, разгладится, и мы увидим, какая она была девушка. Увидим ее, пятнадцатилетнюю, полюбившую красавца капитана и бросившую ему под ноги, в буквальном смысле слова, свою девичью юность, свою красоту, беспечность, легкость, озаренность. Увидим, как тянулась к нему, а он отбрасывал ее. Как, в любви, рожала ему детей, а он, в раздражении, сначала не замечал ее, детей, а потом, в ненависти, бил ее, бил детей. Увидим, как, благодарная за проблески ласки, она приникала к нему, давно чужому, все прощая, все забывая, а он, уже испившийся, уже растленный, брал ее и тут же поворачивался спиной-стеной, на которую она долго смотрит в его предсмертные минуты. Смотрит-подглядывает, когда по ее воле он, давно безвольный, совершает последнее, перед тем как принять смертоносный порошок, омовение. И все это поведает нам лицо Чуриковой — Вассы, по которому, как дуновение ветра в жаркий волжский полдень, пробежит ее юность, где веселье быстро сменилось слезами, а слезы — горечью и обидой. Но есть дети, ради них и тянула все это огромное хозяйство, сначала при живом муже, а потом под постоянным присмотром памяти о нем, ею убиенном.

Васса искренне не понимает слов Рашели, что, мол, живет она, как и ее класс, «автоматически, не зная, зачем живет…». А для чего вообще живет женщина? Дом, семья, дети — что может быть важнее этого? Но сама обманывает себя, потому что и для нее есть все-таки нечто «неизмеримо выше» — это ее дело, смысл и оправдание в конечном итоге всей ее жизни. Да, она была счастлива, когда капитан Железнов за один вечер чуть было не проиграл в карты все пароходы, все пристани. И в ужасе — когда отыграл. Быть может, не случись этого, она осталась бы просто женщиной, которой суждена была обычная на Руси бабья доля. Но ей выпала другая доля — деятеля.

Васса Чуриковой в фильме Глеба Панфилова — это трагедия макбетовского толка: убивает мужа ради спасения чести семьи. Трагедия женщины, чью любовь растоптали и уничтожили.

Трагедия матери, не сумевшей сохранить своих детей. Но это еще и трагедия творца, одержимого своим делом. Не случайно в момент освящения корабля она одухотворена и красива, как художник, который после долгих лет-дней увидел наконец результат своего труда. В этот момент она так же величественна и прекрасна, как река Волга в своей гордой отрешенности и независимости от людей, хоть и служит людям.

«Волга-мать», — говорит белокурый отрок, внук Коля. И Васса счастливо кивает ему в ответ, потому что и она — мать, и она — кормилица. В этот момент глаза Чуриковой — Вассы, кажется, вобрали в себя всю зеленость волжских вод и навсегда слились с ними.

Смотрит далеко, точно отдаваясь их течению. И когда мы слышим (а в глазах видим): «Время придет, меня не будет, ты стареньким станешь, дети твои, внуки, правнуки вырастут, а кораблик этот все плавать будет, пользу приносить!» — то окончательно понимаем, что Васса в фильме Панфилова — это тот самый горьковский герой, «чьи силы ищут случая, чтобы обнаружить себя, но он бьется на фоне современности, потому что в ней ему тесно».

Реальные условия, в которых зарождался и развивался в России капитализм, — «азиатский способ производства», как пишет Маркс, — требовали от нее, от ее дела «азиатских способов» выживания. Васса не зверь, но живет и творит в озверевшем мире, который постоянно требует от нее «звериных услуг», заставляет ее святотатствовать. Не своим, а каким-то поистине дьявольским голосом говорит-казнит она, когда матрос по пьянке сжег ее новый корабль: «Жалеть человека нельзя, ему от этого вред, и себе». Но почему-то мы не верим ей, хотя она произносит эти слова как окончательный приговор, причем без суда и следствия. Есть какая-то искусственность в ее грубой интонации, беззащитность перед собственной ожесточенностью. Да ведь сама пожалела когда-то того матроса, не уволила за пьянки (с какой болью скажет потом: «…пропьют они государство-то…»). Потому не уволила, что он сына, маленького Федю, от смерти спас. Сколько же лет она, в благодарность, его терпела и дотерпелась наконец, пока он не сжег ее новый корабль. Только тогда и решилась сказать «жалеть человека нельзя…», а в глазах — испуг, словно себе, а не матросу тому вынесла приговор.

Но жизнь, как нарочно, подсовывает все новые и новые испытания ее совести, во имя процветания ее дела. «Кругом взяточники, продажные души…» — с отвращением говорит Васса после вручения очередной взятки. Постоянная необходимость

продавать не товар — душу изматывает ее совесть. Вот лежат перед ней фотографии маленьких девочек, растленных капитаном Железновым. На лице омерзение, жалость к девочкам. Ненависть к мужу. Страх за собственных детей. Потерянность — что делать?! Собранность, жесткость, определенность — делать! Все, что можно, — делать! Спрятать, «похерить», уничтожить эту гадость, чтобы никто, никогда, чтобы никаких следов. Но как?! Деньги. Они помогут — «кругом взяточники, продажные души…». А уж этот, потненький, из окружного суда, тем более. Вся собралась, притаилась. Хищница, нацелившаяся на свою добычу, высматривающая, выслеживающая ее.

— Что же теперь будет?

— Ну, прокурор составит обвинительный акт… вручит обвиняемому, арестуют его.

— Ага, — вдруг прорвалось, как в детстве. Но сразу дальше, к своей цели, к своей добыче: — А нельзя, чтобы прокурор еще смягчил?

— Можно, но наш.

— Тише, тише, тише. — Это опять незащищенно, по-девчоночьи, когда рассказываешь подруге «главную» тайну, а за стеной могут услышать. И быстро, точно не расслышав: — Что?

Оказывается, прокурор метит на высокую должность и взятки (вот ведь оказия какая) не берет. Этого Васса никак не ожидала. Но ей надо это дело «похерить, совсем похерить» — у нее дочери. И она продолжает борьбу тем же оружием — деньги непобедимы! Она умеет их считать и потому не сразу, не легко так швыряет — на, мол, бери, хватай на лету, — а постепенно, пачку за пачкой, достает, вытягивает их из ящика письменного стола. В руках Вассы эти пачки кажутся тяжелыми, неподъемными кирпичами. Не потому, что жалко («мне для этого дела ничего не жалко»), а потому, что не легким трудом они ей достались. Под их грузом сжался, сморщился вконец мокрый от искушения и страха член окружного суда Мельников.

— Все-таки я. Васса Борисовна, лучше бы вы сами.

Сама?! И торговка, купчиха мгновенно превращается в королеву. И не потому, что сказала: «Платить согласна, кланяться — нет», и даже не потому, как сказала. Ведь не повернулась, не встала, и руки не подняла, и головой не повела. А только опять, каким-то неуловимым образом, проявилось на лице внутреннее состояние. Лицо, а не слова, поведало нам, как по-королевски горда и независима эта женщина. Как могуча ее человеческая природа, если на грани падения она все-таки не дала ей окончательно пасть.

Постоянный, изматывающий душу конфликт «человеческой

женщины» и «практической» становится главным предметом исследования и режиссера и актрисы. При первой возможности Васса рвется к чистоте, к добру, чтобы жить по-божески — в любви и согласии. Как светлеет ее лицо, когда она зовет единственно доброе существо в доме — дочку Людочку, для которой Васса как раз не «зверь», не «богатырь», а «человеческая женщина». И даже когда та не вовремя, не к месту войдет со своими «удивительными снами», Васса сначала грубо одернет: «Ну чего тебе?», а потом, приказав позвать служанку, добавит мягко, просительно: «пожалуйста». Как тянется она к Рашели, забывая, что она — враг, «революционэрка». Тянется — к ее красоте, искренности, подлинности.

— Живи с нами, Раша, я ведь всегда жалела, что ты не дочь мне.

Васса, которая так истосковалась по любви, нежности, радости, — как же прекрасна она (как всегда бывают прекрасны героини Чуриковой в момент счастья), когда поет вместе с Рашелью и дочками любимый романс «Шепчут цветы свои речи беззвучные, тайны неведомой ждут…». И эта же Васса отвратительна и безжалостна, когда кто-то впрямую или косвенно угрожает ее делу. Нет, она не преступница, но дело, как ненасытная акула, требует от нее все новых и новых жертв.

Никогда Васса не совершает преступление своими руками, а всегда как бы руками ДЕЛА. Решившись отравить мужа, она не стала подсыпать яд в бокал с вином, как это всегда делалось на подмостках страстей человеческих. Вассе — Чуриковой предстояла задача куда более трудная: уговорить любимого (и это очень важно в трактовке роли) принять порошок, то есть признать свою вину и добровольно уйти из жизни.

Может ли убийство быть милосердным? Вправе ли мы решать за другого, чего она стоит, эта его жизнь, и стоит ли вообще? Какая польза, кроме вреда, была от жизни старухи процентщицы? Никакой. Один вред — так решил Раскольников («Преступление и наказание»), но, убив старуху, обрек на вечные муки свою совесть, потому как не в наших руках чужая жизнь — она дана природой. «Бог дал, бог взял» — это уже слова не Федора Михайловича Достоевского, а Вассы Железновой. И при этом сама казнит, сама, своей волей, посылает на смерть собственного мужа. Растленного, опустившегося, аморального, бесполезного, но… человека. Ведь сколько лет терпела («…он людей бить на матросах учился, так что бил основательно, с пониманием») и только тогда решилась на убийство, когда его преступления стали впрямую угрожать не ее жизни и даже не жизни детей («…а умирали оттого, что родились слабенькими, а слабыми родились оттого, что отец ваш

пил много, бил меня часто…»), а жизни ее дела.

Но что поразительно, не ненавистью заряжается Васса, прежде чем решиться на преступление, прежде чем просить, настаивать и снова, как мать больного ребенка, уговаривать: «Прими порошок, Сережа… прошу тебя, ради детей прошу…» На пороге преступления, униженная, вконец растерзанная его преступностью, она вспоминает свою к нему… любовь — долго слушает тот самый романс, который, по-видимому, был в их любви и сейчас вернул к ней: «Шепчут цветы свои речи беззвучные, тайны неведомой ждут…» Любовью вершит самосуд, любовь дает ей силы на преступление. Силы, но не право, ибо, как бы ни был ничтожен капитан Железнов, сколько бы зла ни причинил он, нет у Вассы права убивать его. И эту муку — убить ненавистного, спасти любимого — должна была донести до нас в двух коротких эпизодах Васса Чуриковой.

В сценах открыто трагических, где сама ситуация, казалось бы, требовала обнаженных страстей, открытых приемов, чтобы зритель дрожал от ее откровенной жестокости, отворачивался от вскрытых на его глазах кровеносных сосудов, разворошенных «внутренностей» чужой жизни, — даже в этих сценах ни режиссер, ни актриса не позволили себе эффектных приемов, внешней эмоциональности, наглядной стихии чувств, которые неизбежно вовлекли бы зрителя в чисто детективное переживание: отравит или не отравит. Чурикова с ее уникальным даром передавать филигранными средствами сложнейшую гамму состояния души, и тут собранна, скованна, зажата, а внутри (слышим!) такие разрывы, такие удары, когда все вдребезги, все на куски — все боль, ни одного живого места. На поверхности, хоть и мечется, хоть и бежит за ним по лестнице, пытаясь удержать (не то с собой — в жизни, не то с собой — в смерти), — все равно сдержанность, все равно сила, спрятанная в кулак, но если разожмет, не он рухнет — она. Сквозь брань, оскорбления («не ори… пакостник. не ври… противно слушать…») — мольба о спасении. Кричит — умри («прими порошок»), слышим — помоги. И чего сейчас больше в ее чувствах, кого прежде спасает — детей, мужа, пароходы, — сказать невозможно. Одно ясно: не себя. И когда в последний раз подходит к нему, уже уговоренному, уже фактически ею убиенному, и садится рядом, не в силах уйти, и целует на прощание, по секундам оттягивая это прощание, и опять, уже на пороге, останавливается — кажется, еще немного, и она останется с ним, чтобы вместе уйти из этой постылой жизни. И уйдет, но не сейчас. Для Вассы в фильме Панфилова — это лишь временная оттяжка, ибо, убив мужа, она вынесла смертный приговор себе. И мы это скоро поймем.

Исповедь ее перед детьми в следующей сцене — не домашний суд над капитаном Железновым, как зло говорит дочь Ната. Ни голосом, ни лицом Васса не нагнетает ни его вину, ни свою беду. Это не обвинение, а скорее бесстрастный, почти на одной ноте рассказ-отчет о жуткой своей жизни. Не случайно она все время обращается к Людочке, как к единственной имеющей моральное право на тайну ее исповеди.

— А отца я полюбила, Людочка, когда мне не минуло еще и пятнадцати. А в семнадцать лет, когда беременна Федором была, за чаем, в Троицын день, в престольный праздник, облила мужу сапог сливками, так он меня заставил сливки с сапога слизать. Да, он бил ее, бил детей, оттого дети почти все поумирали. Да, он пил, распутничал, на глазах детей развратничал. Да, он давно не отец, не муж, не работник. Но это не суд над ним. И сколько бы ни говорила, сколько бы ни перечисляла Васса его преступления, нет в ее голосе оправдания себе. Не его вина сейчас мучает ее. Своя. И потому, когда вместе со всеми слышит: «Там Сергей Петрович, кажется, померли», — она, потрясенная, точно подбитая птица, на последнем дыхании стелется по ступенькам наверх, к нему, и видит… не пакостника, не пьяницу, не убийцу ее детей, а красавца капитана, в полной форме, спокойного и достойного, каким давно не был и каким снова стал лишь в смерти. Васса медленно подходит к нему и закрывает ему глаза — это ее с ним прощание, только ее.

Горе Вассы подлинно, чего никак не понять брату Прохору. «Богатырь ты, Васса», — только и может сказать он. Она отпрянула, будто лишь сейчас вспомнила, откуда эта «неожиданная смерть». И сразу из маленькой подбитой птицы становится опасным хищником: «Ты что мелешь-то? Опомнись, дурак…» Но, ухватившись за его «прости», снова приникает к нему — пусть слабому, ничтожному, но все-таки мужчине — в последней надежде на кого-то опереться. Как же устала Васса быть «богатырем»! Как много бы дала, чтобы стать, наконец, просто женщиной. Прощаясь с мужем, она, теперь уже навсегда, прощается с той Вассой, которая еще была женщиной. Но Васса, которая не довела до конца свое дело, не дотворила, не запустила его на века — эта Васса не сдалась. И когда сладким, притворно ласковым голосом она обращается к служанке Лизе (возможному свидетелю преступления): «Ну что ты, Лизочек, ну успокойся. Ты ведь ничего не видела…» — мы, увы, понимаем, что перед нами очередная жертва ее дела.

И дело процветает. Торжественно и значительно освящение нового корабля, названного в честь внука «Николай Железнов». Какой верой в творение человека преисполняешься, когда

слышишь: «Благословляется и освящается корабль сей…» А дальше протяжно, как стон людской: «Да не постыдимся на века… да не постыдимся на века… не постыдимся…» А в это самое время бесстыдно, бесчеловечно («Господи, спаси люди твоя. Господи, исправи и вознеси их…») в трюме убивают матроса. И кто убивает? Спасители земли российской — члены Союза русского народа. Кого? Члена РСДРП. Опять же без суда и следствия. Без вины убивают. Просто так убивают, чтобы «под ногами не мешался», чтобы не лез, куда не следует. Убивают по праву (бесправию) сильного решать, кому жить на земле, а кому и вовсе необязательно. И первая реакция Вассы Чуриковой — жалость к несчастному, отвращение к тем, кто спокойно смотрит, как мучается еще живой человек.

«Ну что же вы стоите здесь, как истуканы… он же дышит еще… да помогите же ему…» Но, когда узнает, кто он, за что и кем убит, одно только и может выдавить из себя: «Вы что же, другого места не могли найти?»

Здесь схватка человеческого и практического в ней доведена до предела напряжения. Практическое не дозволяет ссориться с этим проклятым Союзом, хотя человеческое презирает и Союз и его представителя — эту «гниду, скотину, ничтожество» Мельникова. «Человеческая женщина» спрашивает: «Как фамилия… меня интересует, как фамилия матроса?..» «Практическая» отворачивается от еще живого, который для дела и не человек вовсе, а «революционэр», то есть враг дела. И Васса не вмешивается. Об одном просит: чтобы все убрали, чтобы было чисто.

Ее человеческая сущность стремится к чистоте, к покою. Практическая — марает и пачкает эту чистоту. Объединить, воссоединить их в одной жизни невозможно. Она сама потом скажет Анне Оношенковой: «Не велика разница — тот убил, а этот не поморщился…» Скажет (голос при этом сытый, хозяйский), а в глазах — я хоть и поморщилась, а толку что… не помогла, не спасла.

Вот так, от преступления к преступлению, человеческое в ней протестует против практического — не случайно Глеб Панфилов назвал картину просто «Васса», а не «Васса Железнова». В том-то нравственный смысл фильма, что Васса не железная. Что каждое преступление камнем ложится на ее совесть, ибо никакое дело, даже то, которое, по словам Вассы, «будет пользу людям приносить», не может быть замешано на крови.

Всякий раз, совершая очередное преступление, Васса рвется к очищению, к исповеди. Лицо ее светлеет, глаза излучают любовь, когда рядом дочка Людочка. Пусть блаженная, пусть

недоразвитая, но к ней не пристает грязь, и Васса, прикасаясь к ней, точно совершает омовение святой водой: лицо добреет, тело расслабляется, руки, всегда спрятанные в глубоких карманах платья, будто на них следы крови ее жертв, осязаемо теплеют, когда она прижимает к себе дочку или нежно гладит ее по голове. Но как коротки эти минуты! Вассе всегда некогда — Натой заняться некогда («эх, девка, времени у меня нет говорить-то с тобой»), к умирающему Феде за границу поехать тоже некогда. Даже внук, Коля, не дома живет. Некогда, некогда — дело отнимает ее от дома, от близких. Оно — ради них, оно же необратимо разъединяет ее с ними. Все ускользает, разваливается — не собрать, не удержать. И Васса цепляется за любую возможность вернуть дому согласие и любовь. Когда сил нет пошевельнуться от усталости, она все-таки велит накрывать на стол, чтобы хоть за ужином все вместе, одной большой семьей. Чтобы дружно, без обид, без вранья. Но сама не верит себе, не верит им, никому больше не верит. И подслушивает, и терпит доносчицу, секретаршу Анну Оношенкову, в чьей подлости не сомневается, но терпит, потому что такие, как Анна, тоже нужны ее делу. В громадном, просторном доме Васса мечется, как зверь в клетке, и нигде нет ей покоя. В собственном доме стены не спасают — они свидетели ее преступлений. Ей душно, тесно в светлых, нарядных комнатах, точно они, сжимаясь, надвигаются на нее. Но ведь есть дело. Оно там, на Волге. Оно свободно, как Волга. Бесконечно, как Волга. Кто-то же должен его повести. Кто-то же должен стать его капитаном. И вся надежда ее и всему оправдание — внук Коля. И когда Колю хотят забрать, она настораживается, напрягается, как готовая к прыжку хищница. Сомнет, задушит, горло перегрызет, но не отдаст. Не отдаст матери сына — возможно ли понять такое? Возможно ли революционерке Рашели Топаз смириться с тем, что ее СЫН — единственное оправдание дела Вассы?!

В глазах Рашели мир Вассы — мир хищников, и только. Васса не существует для нее сама по себе, хотя Рашель и понимает, что «невероятная» она женщина.

«Нет, Васса Борисовна, вы отдадите мне Колю. Вы сообразите, насколько мне приятно слышать, что МОЙ сын ваше оправдание…». И сразу опускается, грузнеет, ожесточается лицо Вассы. Глаза сощуриваются, кожа сжимается, губы стягиваются в злую улыбочку: «Ничего, я от тебя тоже кое-что кисленькое-то слышала…» И становится не по себе. В эту минуту и правда веришь, что она и предать и убить — все может ради внука.

«Мое дело в моих руках, и никто помешать мне не может, и застращать меня ничем нельзя… и внуку своему я все, что надо,

оставлю… и давай хватит…».

Она готова все простить Рашели, даже то, что противен ей хлеб Вассы. Все простит, и в дом жить пустит, и то, что «революционэрка», забудет, потому как жалеет ее, жалеет, что она не дочь ей. Но предаст «дочь», когда та станет прямой угрозой делу.

Последнее свое преступление — выдачу Рашели полиции — она опять совершает не своими руками, а руками своего холуя, Анны Оношенковой, не ведая, что развязывает их для преступления теперь уже против самой себя. И в этом жестокий фарсовый конец Вассы, неизбежный конец могучей личности, которая постоянно подвергает тяжким испытаниям свою совесть. Стихия силы может завести далеко, но Панфилов вместе с Чуриковой укрощают моралью ее буйство, что соответствует духу горьковской пьесы. Не случайно он назвал смерть Вассы «милостивой и честной».

Подведенная преступлениями к пределу жизни, к тому «месту, где жить нельзя» (ей душно, муторно, у открытого окна она стоит, как над пропастью), Васса вдруг видит… мужа — таким, каким он был в момент смерти и каким навек удержала его ее измученная память («а без памяти нельзя» — это ее слова). Она пытается еще уйти от вины, прячется, как обычно, за частоколом дел — садится за письменный стол, достает папку с бумагами, но чья-то рука (а это рука мужа, мы узнаем ее по перстню) ложится на ее руку. Ни одного слова не сказала Инна Чурикова в этой сцене («длинный, длинный кадр, не эпизод — вся жизнь»), но глазами — чистыми, ясными, просветленными — поведала нам о муках своей вины, своей любви — к нему, к ближним, с которыми больше не сводит счеты. Об одном просит, к одному взывает — простить.

Васса в исполнении Инны Чуриковой умирает не потому, что устало сердце, а потому, что устала, изболелась совесть. Не смерть ее освободила, а она пришла к смерти освобожденной. Так, с открытыми глазами (исцеленная смертью), громадными чуриковскими глазами, в которых сейчас навеки застыли любовь и покой, всеми забытая, она еще долго будет оставаться на своем месте, в своем кресле, видя — не видя, как ее прислужники и холуи разрывают на куски ее дело. И в глазах ее не упрек им, не осуждение, а полное от них освобождение. К себе, подлинной, возвращение.

Длинный, длинный кадр — не эпизод, не год. Вся жизнь. И тема ее, и судьба.

# Послесловие

*А в книгах я последнюю страницу*
*Всегда любила больше всех других.*
*Но вот сейчас, сейчас все кончится,*
*И автор снова будет бесповоротно одинок.*

*Анна Ахматова*

Было страшно. Страшно. И они бросили оружие. И тогда Жанна д'Арк приказала: «Повесить предателей!» А через секунду сама призналась: «Мне страшно!» А еще через секунду велела подать коня и крикнула… негромко, но так, что ее нельзя было не услышать: «Все, кто верит в меня, за мной!»

Сейчас, когда я заканчиваю писать об Инне Чуриковой, признаюсь: мне тоже страшно. Я верю в уникальный талант этой актрисы и хотела только одного — приобщить к этой вере тех, кто когда-нибудь прочтет эту книгу. Но страшно.

Встречи с Чуриковой убедили меня, что нельзя отторгать ее роли от нее самой. Нельзя говорить об образах этой актрисы, игнорируя ее собственный образ. И не потому, что она играет себя. Как раз всегда — не себя. Но каждая роль проявляет в ней неведомые ей черты, в чем она сама с удивлением признается.

Уже после того, как фильм «Прошу слова» вышел на экран, Чурикова говорила мне: «Многое в Уваровой не совпадало с моим характером. Ее манера поведения, умение обуздать свои чувства в самые драматические моменты. Ее почти фанатическая одержимость. Я до сих пор познаю ее, и эта тайна характера делала для меня эту женщину еще более интересной и притягательной. Я росла до нее и одновременно страдала от нее. Она во всем — в достоинствах и недостатках — подлинная, и это для меня очень важно. Подлинность — вот чего нам порой так не хватает!»

То же самое нужно сказать и о самой Чуриковой. Она во всем — и в достоинствах и в недостатках — подлинная.

Вот почему без Чуриковой мне было не написать о Чуриковой. Без ее личного присутствия на страницах книги ни автору, ни читателю никогда не понять ни актрисы, ни ее ролей.

Органичность актрисы требует такой же органичности от ее

партнеров — на сцене и на экране. В этой книге. С этим условием можно не справиться, но не принять его было нельзя.

В книге о Чуриковой, мне кажется, нельзя было дать закружить себя хороводу терминов и знаков. Затянуть в круг «веденья», где «водят» не страсти, а понятия.

Чтобы понять, как она играет, нужно было прежде всего понять, что она играет. Это что — ее мироощущение, которое с каждой ролью набирает силу мировоззрения. Ее душевный склад. Ее талант — любить. Ее поиски, всегда напряженно-мучительные, гипертрофированно-ответственные, своей роли, своего слова, своего предназначения в искусстве. Добавить по привычке — «и в жизни» — просто невозможно, потому что нет этого «и». Нет для нее искусства вне жизни и жизни вне искусства. Потому не случайность, а закономерность ее союз с Глебом Панфиловым.

Можно не верить, что Жанна д'Арк слышала голоса. Но не поверить в то, что это был ее собственный голос, — нельзя. И потому мы верим, как верит Чурикова: слышала!

Нет ничего важнее для художника, чем услышать свой истинный голос — «… велик он или мал… но все же он звучал…».

Инна Чурикова — счастливый человек! Она слышит. Не боится слышать. Верит тому, что слышит.

Мне хотелось донести ее голос до читателя не усиленным, не форсированным, но и не заглушённым: чтобы не было «тайны у занавеса от зала».

Но никогда нельзя открыть эту тайну до конца.

# Тридцать лет спустя. Беседы

# Беседа первая

Алла Гербер:

— С тех пор, как я написала о вас книгу, прошло тридцать лет. За это время мы, естественно, многое обрели, но и многое потеряли. Как всегда, когда идут годы, что-то приходит, что-то уходит. Но самое главное, мы живем в другой стране. Одна ушла, другая… пришла, не пришла — непонятно. Что с вами произошло за эти годы? Где вы, мы сейчас?

Инна Чурикова:

— Я даже не знаю, с чего начать. Когда пришел Ельцин, я думала, что победила демократия. Помните, мы были у Белого дома, когда должны были пойти танки. Страшно и ответственно. И самое главное — казалось, что все мы почувствовали: идет другая жизнь. Что уже невозможно по-старому: ни жить, ни дышать, ни молчать. Я сына Ванечку с собой в Дом кино повела на сбор демократов. Я ему говорила: «Ванечка, победила демократия. Ты должен это помнить!» Там, перед Домом кино, было много разных людей.

Были и какие-то с черепами на флагах, были желтые, черные, синие с белым — всякие. Помню, как одна пожилая женщина с таким красным лицом, размахивая авоськой, кричала мне: «Масонка! Чурикова — жидовка! И сколько тебе за это заплатили?» Помню тот день, когда закончились страшные события у Белого дома. Мы приехали туда с моей любимой подружкой Лилей Ахеджаковой — это было как День победы, как начало новой жизни. Все, кто там был, незнакомые, разные, стали родными и близкими. Мы обнимались, целовались, мы были все вместе.

Помню, в другой раз в Доме кино была какая-то история, связанная с Борисом Николаевичем. Мы все — актеры, режиссеры, критики — были едины. И вышла наша Нонна Мордюкова и говорит: «Дорогой Борис Николаевич, не расстраивайтесь. Вы не одиноки, мы вас все любим. Приходите ко мне на кухню, я вас чайком угощу!» Мы и хохотали, и плакали — очень хотелось, чтобы он победил. Чтобы свобода победила. Правда победила. Так надоела ложь. Люди говорили, говорили, видно, натерпелись. И так говорили, и эдак. И газеты разные, и журналы, и речи, и выступления. Боже мой, какой противно-активный был Жириновский, который обещал начать войну (с кем?!?!), отомстить и этим, и этим. Тут Жириновский, а тут демократы — Гайдар, Чубайс — наша надежда, наша молодость. А потом какая-то пошла совершенно другая история. Как будто

упала капля ядовитого лекарства. И стала размываться наша демократия.

На спектакле «Sorry», который Глеб поставил, вскоре с моим партнером, его играл Коля Караченцов, я ему говорю: «Ты мне демократию не трожь!» Как-то после спектакля ко мне подошел Собчак с букетом цветов, вручил и говорит: «Инночка, спасибо вам за демократию!» Просто невероятно было! Где же мы встретились с ним еще — с Собчаком и его супругой? Ну, да, в Питере, мы приезжали туда с театром. Он пришел на наш спектакль, какой — не помню, и подарил мне… такие хорошие фарфоровые фигурки на память. Я с ними ходила, прямо как с ребенком.

— Вы встречались потом еще с Ельциным?

— Он уже болел — эти инфаркты его замучили. И все-таки после очередной операции пришел к нам на юбилей театра. Был в блистательной форме, в блистательной! Говорил, иронизировал, умно, хорошо! Нам сказали подготовиться — награждать будут. Я специально сшила платье с большим декольте. У меня девочка была такая талантливая, Ирочка, она мне и сшила то платье. А потом стали вызывать на сцену Олега Янковского, Сашу Збруева. В общем, идет юбилей, и нам ордена вручают по очереди. А за кулисами стоит женщина из какого-то отдела и говорит мне: «Боже мой, почему у вас такое декольте! Я же просила — никаких декольте! Он же вам будет пристегивать орден на грудь». А я думаю: «Елки-моталки, что же теперь делать? Я так старалась…»

Я смотрю на нее, вся потерянная, и говорю: «И, собственно, что мне теперь делать?» — «Не знаю! — шипит. — Ну, не знаю». А там уже называют мою фамилию: «Чурикова!» Я тогда выпрямила седьмой позвонок и… пошла. Стою. Идет ко мне Борис Николаевич, говорит какие-то слова, поздравляет. Говорит так по-человечески, тепло, замечательно. И начинает мне пристегивать орден. И у него эта иголочка никак не может проникнуть в ткань. Я стою как вкопанная, он у меня прямо завозился в груди. И тогда я говорю: «Борис Николаевич, может, вам помочь?» Он говорит: «Ничего-ничего, справимся!» И справился! А потом вместе с Наиной Иосифовной подошел к нам, к Марку Анатольевичу, за наш круглый стол, и ему было так хорошо, так тепло, так весело с нами — Сашей Абдуловым, Олегом, Сашей Збруевым. И долго сидели, шутили.

И я обожаю, конечно, Наину Иосифовну. Обожаю! Как же она его любила и любит! Она была здесь, приходила к нам в гости. У нас были Эльдар Рязанов с женой Эммой в гостях, и вдруг позвонила Наина Иосифовна, и Эльдар мне трубку передал, и я спрашиваю: «Вы где?» Она: «Да здесь, на Николиной». А я: «А что,

слабо приехать?» — «Нет, не слабо». И приехала.

— Да, она замечательная: искренняя, подлинная, то, что называется «человеческая женщина».

— А как о них много плохого говорили, сколько сплетен, сколько гадостей, которые не имели к ним никакого отношения! Но он не обращал или старался не обращать на это внимания.

— Его это душило, он должен был от этого освобождаться.

— Нет, не обращал внимания. Именно потому его не боялись, что он был человечен, живой и человечный. И он, миленький, с инфарктом танцевал — как же он хотел победить! Это вы видели где-нибудь такое? Над ним смеялись за это, а я думала: «Боже, да он же человек!»

— Кто смеялся?

— Ну, люди.

— Людям нужно, чтобы был такой: закрытый, непонятный.

— В первые годы его любили, верили. Высокий, красивый, решительный. А потом ему не прощали каких-то явных проявлений.

— Самое смешное — кто не прощал. Те, кто сам с этими «проявлениями». А Путин был когда-нибудь на вашем спектакле?

— На моих спектаклях я с ним не встречалась. Мне кажется, спорт он любит, а театр как-то… Да, наверное, я думаю, что он любит спорт и не очень любит искусство.

— Да, к искусству он прохладен. Поэтому он и назначает таких министров… культуры, которые поражают своими снятиями, назначениями, перестановками.

— Инночка, а чем для вас было то время — начало девяностых, и что сейчас?

— Тогда было ощущение будущего. Сейчас — прошлого.

— Вы человек неравнодушный, но вы не можете быть в политике — и не надо. Но вам же небезразлично все, что происходит в стране? Вы же здесь живете.

— Абсолютно небезразлично! И меня удивляет, почему, допустим, наш президент. Ну, люди же видят, как идет наша жизнь, как по-уродски она изгибается! Какая она сиротливая, какая бывает непривлекательная. И это же люди видят, а когда они говорят об этом, то или «враги народа», или «оппозиция». Я вот слушаю сейчас радио (слушаю радио, потому что телевидение смотреть невозможно), люди звонят, говорят, как они живут. И они откровенно говорят: почему так, а не этак. Ну какие же они враги народа? Они и есть народ.

— Он же слышит только тех, кто подготовлен. Когда идет в народ, разъезжает по стране — это заготовки.

А вы с Владимиром Владимировичем встречались когда-

нибудь?

— Он меня награждал. У меня было ощущение его чудовищной усталости. И он это с трудом преодолевает.

— А когда это было?

— Не так давно. Еще Олег был жив-здоров. Ему тоже вручали орден.

— За вклад?

— Кажется, за вклад.

— Больше вы его не видели, это был единственный раз?

— Кого, Владимира Владимировича? Да. На той встрече, на которой ему Юра Шевчук задал серьезный вопрос, кажется, о Ходорковском, я не была. Президент спросил певца, имя которого знает вся страна, как его зовут. Шевчук ответил: «Юра». Вот именно — Юра. Я была у Елены Камбуровой на дне рождения, мы с Макаревичем сидели вместе, и он возмущался Шевчуком на той встрече.

— А чем же он возмущался?

— Мол, эта встреча детям была посвящена, не надо мешать два разных события. Сейчас уже наоборот, как бы Шевчук подстегнул его — очень критически настроен. Я Андрею очень симпатизирую. Был у меня во время съемок «Матери» трудный период. Я уехала на дачу, чтобы прийти в себя. И каждый день слушала песни Андрея, особенно «Поворот». Они давали мне силу и веру в себя. И Шевчука люблю. А этого… Гребенщикова не понимаю. Я его тоже люблю, но не понимаю.

— А почему?

— Его не волнует, что происходит. Он только свое искусство ценит. Оно не имеет отношения к этой жизни. Вот ко всем болям, ко всему тому, что нас мучает, не имеет отношения. Телевизор посмотришь — так страшно! Но это правда. Когда какой-нибудь водила везет цемент с камнями и врезается в другую машину, где дети. Или когда в каком-то городе, по фамилии певицы знаменитой, один убивает другого. Одному двадцать, другому восемнадцать. Думаешь, как после этого людей любить?..

## Беседа вторая

Алла Гербер:

— Ваша мама, Елизавета Захаровна, не удивилась, когда вы сказали, что идете в театральный?

Инна Чурикова:

— Нет, мне кажется, не удивилась. Ну, мамочка всегда была со мной. Она знала, что я хочу поступать в театральный. Она была уже готова, потому что до этого, я помню, к нам пришла такая замечательная женщина, в пионерском лагере работала. Мне кажется, ее звали Марьяна. Красовская ее фамилия — вела художественную самодеятельность в пионерском лагере от МГУ. В Красновидово мы ездили. Я там во всех номерах участвовала — где поменьше, где побольше. Я была уже подростком 13–14 лет. Она ставила китайские танцы, я танцевала, узбекские — тоже. Я все делала, все. Что возможно и… невозможно. Читала какие-то стихи, пела, танцевала, Вишенку играла! Я была очень инициативная в плане самодеятельности. А потом она в МГУ тоже «заведовала» художественной самодеятельностью.

— А это «чувство театральности» у вас прямо с первого класса появилось?

— С первого класса? Раньше! Я была в Чашниково с мамой, она там работала, какие-то опыты проводила. Помню, что был клуб, куда стремились все дети — кино смотреть: «Падение Берлина», «Встреча на Эльбе». Белая простыня висела, места у нас были на сцене — без билетов. Мы сидели там, смотрели. Я так не любила, когда кончалась часть и надо долго ждать, когда запустят другую, и опять смотреть — вот это был праздник! Однажды показывают документальный фильм про Чашниково. Оказывается, приезжал в Чашниково Роман Кармен. И вдруг я вижу свою маму, она молодая, красивая, в соломенной шляпе цвета пшеницы… и над пшеницей какие-то опыты проводит. Стоит, бедная, с тремя колосьями и улыбается. А весь зал аж вздрогнул: «Ой, это же наша Елизавета!» Я счастлива, а все в зале: «Ой, ой!» — ну, когда еще Чашниково на экране покажут.

Мы жили там, в этом Чашниково, в барачном помещении, занимали аж две комнаты — одна с печкой, другая — две кровати и маленький столик, окошечко — вот и все. В первой коврик был, столик, готовили на печке. Ванной не было. Ничего не было. Я тогда маленькая была, совсем маленькая. Потом первый класс, школа, а после первого уехали в Москву. Там, в этом местечке, в Чашниково, какая-то женщина собрала нас — а я ребенок, еще в школе не училась. Она взяла Чехова, «Вишневый сад», и доверила

мне, шестилетнему ребенку, роль Варвары, которая была влюблена в Лопахина. Всех гримировали, а меня нет, потому что у меня мама была известным в Чашниково человеком — она могла быть против. Это для меня была трагедия — всех загримировали, а меня нет! Я разрыдалась, расплакалась, меня пожалели, намазали чем-то. Счастье! Вот такая роль была у меня. Я все перепутала, не помнила текста.

— И все дети так «Вишневый сад» «изображали»?!

— Да, все, кто побольше, кто поменьше. И собрался народ, аплодировали, а потом мне: «Инна! Да ты у нас артистка!»

— Первый аншлаг, первая премьера.

— Это началось еще раньше, у бабушки в деревне Максы. У бабушки свой дом. Между каждым бревном — щель.

— Тоже где-то под Москвой?

— Нет, это дальше. Четыре часа езды, потом долго-долго по грязи на телеге с какой-то тетей чужой мы перлись до Макс.

— Максы?

— Да, деревня называлась Максы. У бабушки свой дом — между каждым бревном щель. Поэтому она приезжала к нам на зиму. Вот такой дом. Можно было смотреть в окошко маленькое на улицу, а можно в щель — результат одинаковый — все видно. Но когда я приезжала, собирался народ, и все говорили: «Инн! Иди сюда!» А я сижу, приехала только. «Ну, иди, Инн! Ну, представься, ну, прикинь чего-нибудь, ладно, потанцуй, спой!» И без стеснения выходила, танцевала, пела, а они мне хлопали. То есть, очевидно, это была потребность.

— А потом «Вишневый сад». в шесть лет?

— Ну, да. А потом в школе без устали читала стихи. Пришла учительница по математике, такая элегантная, красивая женщина, звали ее Лидия Васильевна. Молодая, интересная. У нее были гладкие волосы и здесь такой пучок, на что-то намотаны волосы были. Я не очень-то в математике разбиралась, но старалась, потому что она мне нравилась. Вообще, это очень важно, когда учитель нравится. И вот она пришла на вечер, когда я стихи читала: Маяковского или еще кого-то. И она мне тогда сказала: «Чурикова, какой у вас зычный голос! Вы так тихо у доски отвечаете, а оказывается, у вас есть голос!»

— А у вас в школе тоже была художественная самодеятельность?

— Да, была, я даже сама придумывала какой-то спектакль и ставила как режиссер.

— А какой, не помните?

— Мне кажется, «Том Сойер».

— Вот класс за классом, класс за классом. А не было такого

— дом пионеров или детская студия?

— Дома пионеров не было. Я ходила вот к этой женщине, которая однажды приходила к нам домой, к Марьяне. У нее с мамой был серьезный разговор. Когда она ушла, мама сказала: «Дочка, ну, иди вот в это «Чиполлино», играй Вишенку…»

— Значит, она открыла в вас талант?

— Талант — не талант, но Вишенку я сыграла. У нее был сын, мы, девочки, все ему очень симпатизировали — он здорово плясал. Он так плясал, такие коленца выкидывал! И когда он проходил мимо меня, я прямо… я не знаю! Немела, ну, дар речи теряла. Очень нравился. Очень нравился, потому что танцевал здорово. И еще в домоуправлении был кружок. Пришел человек из театра Образцова, мне кажется, он занимался куклами. И мы там собрались, кое-кто из жителей дома, дети, конечно, и он с нами разговаривал!

— Красный уголок у вас там был?

— Да, да, Красный уголок, что-то в этом роде. И он тогда говорил о каких-то замечательных вещах, о том, что такое прекрасное, то есть был удивительный энтузиаст своего дела. Это не было, как сейчас пишут: ищет малышей, для того чтобы. Эротические больные какие-то. Нет, это был человек, которому хотелось нас, маленьких, чему-то научить.

— Кстати, доверие было полным. У нас тоже был такой человек. И Красный уголок.

— И потом он с нами придумал несколько кукольных спектаклей, учил нас, как куклы надо делать. И я у него была занята в каком-то спектакле. Мы ездили по детским домам — показывали спектакль. Этот человек — он был первый театральный учитель в моей жизни. Он учил меня разговаривать с куклами. Это было как-то очень рано, в младших классах или еще до школы. Был и другой учитель, точнее, учительница, с которой я работала над стихами. Например, над «Буквой Я» Бориса Заходера:

Всем известно:
Буква «Я»
В азбуке
Последняя.
А известно ли кому,
Отчего и почему?

Мне очень нравились эти стихи. Я потом всю «Азбуку» Заходера читала на детских концертах. Почему-то сама. Без мамы.

— А потом известной актрисе Инне Чуриковой Борис Заходер

вручил Почетный диплом Винни-Пуха.

— Я была счастлива.

— Заходер. Заходер — любимый человек. Замечательный, умница! Но вернемся в прошлое: как я понимаю, вы никогда не были застенчивым ребенком?

— Ну, в этом плане нет. А в другом — очень.

— А в каком? С мальчиками? Первая любовь.

— С мальчиками очень застенчивая. Первая любовь? Мне всегда нравились люди, которые были в чем-то талантливы. Вот у нас был парень, Замковец, он очень хорошо по-английски говорил. Мне очень нравился. Был Леня Григорьев, который после уроков рассказывал — такие были замечательные часы — Ильфа и Петрова. Мы плакали от хохота — так рассказывал!

— Он читал наизусть или просто пересказывал?

— Пересказывал так, что это было прекрасно! Я потом сама со сцены Ильфа и Петрова читала, уже когда они вошли в нашу жизнь. Конечно, мы не проходили их в школе. Потом у нас были дни рождения, и красивые мальчики нам нравились.

— Ну, а в вас был кто-нибудь влюблен?

— В меня? Не знаю, не знаю. Мы играли в почту, ну, кто-то писал. Но чтобы дружить — такого не было.

— Сейчас в школах это все так рано.

— Мы письма писали, еще что-то. Мы собирались, праздновали дни рождения, танцевали. Потом был Витя Горленко из параллельного класса, он мне очень нравился — стихи сочинял. Я ждала этих встреч — у Нины Калгановой, у подруги, еще у кого-то, у меня на дне рождения. И все эти мелодии наших первых вечеринок (напевает «Танго соловья»). Это уже девятый-десятый класс.

— А с чем вы пошли в театральный?

— У меня много чего было. Помню, как в школе читала: «Я волком бы выгрыз бюрократизм, к мандатам почтения нету…» Меня вызвала Полина Яковлевна, учительница по литературе. Выхожу к доске, читаю громко так. Читаю и вдруг вижу, как Юра Рылков, сидящий на третьей парте, давится от смеха. И все на него смотрят, ухмыляются, противно так ухмыляются. Всем было как-то неудобно, что я с таким выражением читаю этого Маяковского. Может быть, и была достойна такой реакции.

— У меня-то история была посмешнее, поскольку я картавила. Но папа мне говорил, что я замечательно читаю. Я потом исправила, когда Ростислав Плятт сказал, что во мне умирает великая актриса. «Я волком бы выггыз бюгокгатизм. К любым чегтям с матегями катись любая бумажка, но эту!..» Грохнул весь класс! Я такого грохота не помню за всю свою

жизнь. Я еще умудрялась читать «Бугя мглою небо кгоет…» Это все мой папа: «У ребенка не должно быть комплексов…»

— Аллочка, а я как-то в больницу попала, а там терапевт — мой одноклассник Леша Рейснер, теперь с бородой, солидный, а тогда его вызвали читать письмо Татьяны к Онегину, он читал-читал и говорит: «Я знаю, ты мне посран Богом…» Что с нами было! И с учительницей тоже, она не могла удержаться. Мы все хохотали, он покраснел и дальше пошел. Тогда, в больнице, я спросила его: «Ты хоть помнишь, что ты «посран Богом»?» — «Нет, — говорит, — не помню…»

— Я помню все, что было в школе, очень хорошо.

— Ну, да, и я многое помню.

— Я была влюблена в Алика Гриневского, секретаря комсомольской организации соседней школы. Все его обожали. Я писала на парте «АГ в квадрате». А у вас не был такой безумной любви в классе?

— У меня была безумная любовь уже в Студии. У нас был такой парень — Сережа Гражданкин. Он мне очень нравился. Очень! Но он не знал об этом. Он был такой интересный, умный, не похожий на наших ребят из класса. А я поступила в Студию в девятом классе и уже снималась в фильме Ордынского «Тучи над Борском».

— Неужели в девятом?

— Лика Ароновна, ассистентка Ордынского, увидела меня в Студии Станиславского.

— Как и когда туда поступили?

— Однажды ко мне пришла моя подруга по классу Лариса Леонова, или я что ли у нее в гостях была. Она говорит: «Ты знаешь, что сейчас в Студию Станиславского прием идет? Можно параллельно учиться — и в школе, и там». И мы пошли с ней. Ее, беднягу, не взяли, меня взяли. Причем там на экзамене были Лев Яковлевич Елагин и Александр Борисович Аронов. И знаете, что меня поддерживало: мне казалось, что он меня все время фотографирует. Я подумала: наверное, я ему нравлюсь. И решила — нравлюсь. И у меня было чувство уверенности, какого-то энтузиазма. Оказалось, он меня не фотографировал, а зажигалку крутил — курил. Я просто не знала, что есть на свете зажигалки, не была с этим знакома. А мне казалось, что он меня фотографирует.

Моей учительницей была Лида Савченко, актриса этого театра. Она ставила с нами, с Сережей Гражданкиным и со мной, отрывок из «Русских людей» Симонова. Мы играли этот отрывок с Сережей, и он мне очень нравился!

— Кто — Сережа или отрывок?

— Всё! (смеется).

— Лида Савченко. Это она гениально играла у Анатолия Васильева во «Взрослой дочери молодого человека»?

— Потрясающая актриса. Она тогда была молодая, строгая. Когда я опаздывала, говорила: «Все, мать, ничего у нас с тобой не получится!» Я чуть не плачу: «Простите меня!» Я прямо страдала даже, господи боже мой! Оля Бган вела художественное слово. Мы читали письма Чехова. Это же очень важно! Сколько мы писем читали, сколько всего интересного! Потом экзамен был, мы читали эти письма, и это было так здорово! И хорошая компания была, все молодые, кто учился, кто работал, мы так дружили все! А на старшекурсников вообще смотрели, как на сошедших с неба. У них своя компания: гитара, песни. Мы еще до этого не доросли.

— Лида хорошо играла на гитаре.

— Лида — да, но она была учителем, она была серьезная и строгая.

— Что-то давно о ней не слышала.

— Она умерла. Но я хоть тем довольна, что на ее последний день рождения пришла, она пригласила меня. Я сказала ей все слова, которые хотела, как я ей признательна и благодарна, потому что она была замечательная. А жила она там, где мы занимались, — в общежитии. Я ее личными делами, конечно, не интересовалась, она для меня была небожительница. Такая сильная, крепкая, талантливая. Я ее любила очень. Она была настоящая, без всякой фальши.

— Да, вы правы — подлинная, мощная натура. Во всем была подлинная — и в том, как любила, как страдала, и в том, как пила.

— Но видно, были какие-то причины. Но она чудная! Мне даже кажется, что Олег Меньшиков был влюблен в нее. Мы собрались на день рождения, и он пришел, играл на пианино, пел для нее. Как можно такую талантливую не любить! Она нуждалась в поддержке, в дружбе. И конечно, она хотела играть — это прежде всего. Какая жуткая вещь — возраст, старость. Никому не нужен — ни людям, ни себе.

— Я как-то встретила ее, и она говорит: «Алка, пропадаю я, пропадаю…»

— Никому не нужна. На Западе хороших актеров снимают до конца. Я смотрю — Хелен Миррон, елки-моталки, нужна! Королеву играет! Как играет! А тут — какую королеву! Мелкие сюжеты, серые фильмы, темы. Убивают. К тому же у наших молодых режиссеров нет любопытства к актрисам, хорошим актрисам, моего возраста — я не стесняюсь это сказать.

— А после Студии?

— После Студии мы, студийцы, стали поступать во все театральные институты. Я поступала в Щукинское, где на меня вообще не обратили никакого внимания.

— Значит, Щукинское на вас никак.

— Да, Щукинское никак. А я нарядная, в маминой юбке, в ее кофточке, прическа, как у Бабетты, коса — я себе очень нравилась.

— А вы долго так ходили — с этой «бабеттой»? Когда поступили, тоже? Как вы причесывались?

— Я с косой ходила. Пока мне ее Кеосаян не отрезал. На «Стряпухе», кажется. Мы сидели, болтали, и я, тоже болтая, сказала: «Может быть, мне косу отрезать?..» Сказала просто так, а он подошел и отрезал.

— Потрясающе! Ладно, в Щепкинское-то вы поступили?..

— Да. Во МХАТ не прошла. Моя судьба — Щепкинское, Малый театр. Во МХАТ я поступала, два тура прошла. Был такой педагог, Карев, очень хороший, серьезный, взрослый человек. Он меня тогда очень обидел. Я ему читала стихи, много читала, а он говорит: «Вы знаете, кто такая Афродита?» Я говорю: «Конечно, знаю. Это очень красивая женщина, поразительная». Он говорит: «А вы посмотрите на себя». Сказал он! Мне! В присутствии людей, которые сидели на лавочке, абитуриентов.

— Можно было сознание потерять.

— Я улыбаюсь, а слезы градом. Мне сказали, что он потом меня защищал. Ну, пойми после этого людей. Вот такая история. Да! Не взяли! А в Щепкинское взяли. Юрий Мефодьевич Соломин был на консультации. Он, конечно, не помнит, что я там была, но ему приятно, что я помню. Он меня на первый тур взял. А на первом туре уже Вениамин Иванович Цыганков. Это его курс был. Я читала из «Женитьбы»: если бы к носу прибавить это и прибавить то. Много было всего. Какие-то стихи, басни. Ну, что просили. Три тура прошли, и тех, кого они утвердили, вызвали — решили проверить себя, не ошиблись ли. Меня попросили потанцевать, я танцевала и частушки пела. А он про меня сказал, когда я ушла (мне потом рассказали): она, мол, или дура, или гений. Насчет гения — не знаю, а дура точно была.

Вениамин Иванович был строг ко мне. Я однажды показывала на первом курсе беспредметный этюд. То есть мы всё делали, но только без слов и без предметов. Я придумала этюд: ела первое, второе и третье — «вынимала» косточки из «компота» и стреляла в каждого, кто сидел. И тогда Вениамин Иванович мне сказал: «Ну, это просто Вегекео». Я не знала, что «Вегекео» — это «Всероссийское гастрольное концертное объединение». Не знала, но почувствовала, что это что-то нехорошее. Он меня все время в

строгости держал. Но это было, конечно, интересно. Больше всего мне запомнился Леонид Андреевич Волков. Какими-то парадоксальными замечаниями. Например:

«Спешить надо медленно».

— А что, до него вам этого никто не говорил?

— До него я даже не думала об этом. Когда спешишь, то спешишь! А вот спешить медленно — такого не слышала.

— Мне папа всегда говорил, что спешить надо медленно.

— А вот мне Леонид Андреевич это сказал. Ну, еще, например. Я играла Любовь в «Последних» Горького. У нас сцена была разделена как бы на две части, в одной существовала я, молча, а в другой обо мне говорили. Не моя сцена, а я стою и плачу. Вдруг он подходит ко мне, смотрит мне в лицо и тихо так говорит: «Чурикова, вы что, плачете?» Я говорю: «Да». А он: «Зачем? На вас никто не смотрит сейчас! Сцена там. Берегите себя! Берегите! Включайтесь только тогда, когда это нужно». Я это услышала, но все равно не могла исполнить. Я включалась сильно раньше, потому что там разговоры о Любе, нехорошие разговоры, и я это все слышала и плакала. Но запомнила — «включаться только тогда, когда это нужно».

— А конфликтные моменты были? С учителями? Когда хотелось убежать самой или послать всех.

— Конфликтные моменты. Да что вы?! Они для меня боги были. Боги! Правда, однажды. Я была дежурная, и в аудитории повесила бумажку, на которой написала: «НЕ входить. Волков». Чтобы никто нам не мешал. А он вдруг входит, красный, недовольный, и говорит: «Кто написал «НЕ ВХОДИТЬ. ВОЛКОВ»?» Приблизительно это звучало как ОСТОРОЖНО: ВОЛКОВ! У меня аж сердце упало. Говорю: «Я.» — «Что же это вы так, Чурикова?» Он строгий был, строгий.

— А когда вы учились, вы уже снимались несколько раз?

— Да, это было у Данелии «Я шагаю по Москве», у Роу в «Морозко». И потом Георгий Николаевич меня пригласил в «Тридцать три».

— Сколько же было у вас фильмов до «В огне брода нет»? Получается, довольно много.

— Не очень много. «Тучи над Борском», «Морозко», «Старшая сестра», «Тридцать три», «Я шагаю по Москве». Я очень любила этот фильм — «Тридцать три». А когда Данелия предложил мне роль в «Осеннем марафоне», которую потом Галя Волчек сыграла (Галина Борисовна замечательно сыграла, я была бы хуже), я отказалась.

— Почему?!

— А мне хотелось ту, что Наташа Гундарева. Или героиню.

Такая вот дурочка. И Данелия на меня очень обиделся. На многие годы. Недавно я была на премьере «Киндзадзы» и попросила у него прощения.

## Беседа третья

Алла Гербер:

— А какое первое впечатление было от встречи с Глебом?

Инна Чурикова:

— Геннадий Александрович Беглов, второй режиссер Глеба, принес мне сценарий. «Святая душа» он тогда назывался. Спрашиваю: «Молодой хоть режиссер?» Говорит: «Молодой, молодой». А вошел совсем не очень молодой. Это первое впечатление. А потом, когда начались пробы и мы стали работать, я слушала его и думала: боже мой, какой он умный! Мне показалось, что очень близкий. Когда мы с ним вдвоем сидели, и он мне говорил о Тане Теткиной. А я ему — о своей бабушке Акулине Васильевне, о ее плавной походке, о том, как она никогда никуда не спешила, и мне показалось, что Таня Теткина тоже никогда не спешила. И то, что она не спешила, — это была уже бабушкина индивидуальность. Она такая у меня была замечательная бабушка. Вот тогда потихоньку и втюрилась.

— А Глеб был женат?

— Конечно! И он тоже. Мы с ним часто по телефону разговаривали, вернее, молчали, могли по полчаса молчать. Он молчит, и я молчу.

— Что, совсем не прерывая молчания?

— Да! Держим трубки и молчим. Очень сильное чувство было.

— Как по-вашему, оно сохранилось?

— Если бы я сказала, что оно ушло, была бы не права. Мы уже, как у Шагала, — одно дерево. Я себе напоминаю Соню Милькину, которая была женой и ассистентом режиссера Миши Швейцера, — они были сросшиеся. Так и мы — одно тело, две головы. Хоть и конфликтуем, и то, и се.

— И никогда не было желания уйти?

— От Глеба?! (пауза) Нет, никогда! Были ситуации сложные. Были. Когда я. Я не хотела уйти, но очень сильно переживала. Так сильно, что просто сил никаких не было.

— Но это вы преодолели. Вы оба это преодолели.

— Да, потому что есть нечто другое. Что-то другое. И потом, я увлекающийся человек, очень, но все равно я даже не могу представить себе жизнь с кем-нибудь, без Глеба. Не могу. Не могу!

Я вам должна сказать, кто мне был близок. Вот мне очень нравился Петр Ефимович Тодоровский. Очень нравился. Не потому, что он мне нравился как мужчина. Совсем по-другому.

Сколько мы с ним хохотали!!! Он был демократичен! Он был необыкновенный! Он был режиссер и не режиссер. Он чудо-юдо. Помню, мы шли по Одессе. У меня были две разных Одессы. Одна — Говорухина, который меня туда привез, а другая Одесса — Тодоровского. Вот, помню, я шла по какому-то волшебному городу. После того как мы там озвучивали «Военно-полевой роман», идем и на весь город хохочем! Мира, жена его, впереди с кем-то, а я с ним. Хохочем! Мне показалось, что Мире это было даже не очень приятно. Но мы все равно хохотали.

Как же с ним было хорошо! Просто было. И работать тоже было легко. Была там одна сцена с Колей Бурляевым, я и говорю: «Петр Ефимович, можно, я расскажу ему свой сон, который мне приснился про Глеба?» — «Какой сон?» — «Да вот, я ехала в метро, а Глеб остался за дверьми, и я. Я не могла его вернуть». Это был сон — ужас. Я не могу его забыть. Я этот сон потом в картине рассказывала. Глеб тоже очень любит импровизацию. Так вот, Петр Ефимович — очень родной человек. Ну, свой человек, понимаете?

— Знаете, я удивилась, когда не увидела вас на похоронах Тодоровского.

— Так я была в другом городе! Я бы, конечно, пошла, но уезжала в это время в Челябинск. Но с утра в тот день говорила о Петре Ефимовиче, где только возможно было.

— Не так много народу было.

— Это не потому, что. Вы видите, какая жизнь ужасная. Но 25 июля Эмма и Эльдар Рязановы проводят вечер памяти Петра Ефимовича. Я обязательно буду говорить о нем, он чудный был, уникальный.

— Действительно, излучающий свет.

— А сколько мы песен вместе пели! Он же там еще, на Икше, был, и мы у них в маленькой двухкомнатной квартирке собирались. Он играл на гитаре, Мира пела, а мы подпевали. Таких, как он, больше нет.

— Мы с вами уже сегодня говорили, что людей такой породы, такой культуры, такого обаяния, такой чистоты — их действительно очень мало. Я об этом много думала: страшная советская страна, страшный режим, а сколько он породил фантастически интересных людей. Не он, конечно. А именно вопреки ему, несмотря ни на что. Эти ребята, которые вернулись после войны, — Тодоровский, Егоров, Ростоцкий, Чухрай, Булат Окуджава.

— А я с Чухраем летала в Аргентину. Вы себе представить не можете, я в него влюбилась! Я поняла, что он тоже очень родной мне человек. Добрый, умный, с юмором. Ироничный. Пока мы

летели восемь часов, я в него успела влюбиться. Паша Чухрай тоже очень хороший, в папу.

— Инночка, вот вы сказали «папа», а я подумала о вашем папе — мы никогда о нем не говорили. Они с мамой не жили уже?

— Он ушел от нас совсем молодым к какой-то Раисе Петровне и уехал в Алма-Ату. Там и женился. Я маленькая была, когда они разошлись.

— А вы его помните?

— Конечно. Я помню, как он приехал ко мне из этой Алма-Аты. Мы с Глебом жили тогда в маленькой комнатке. Он приехал туда. Я до этого лет двадцать не произносила слова «папа». Это было так странно — папа. На мне было веселенькое штапельное платье. Оно мне нравилось. А когда мы сели за стол, он помолчал, а потом говорит: «Ин, что ж ты так одета неброско?» Я говорю: «А разве тебе не нравится, папа?» А он: «Ну, что-нибудь из шелка бы. Из атласа». А я: «Сейчас это как-то все носят».

Потом сидели, выпивали. И он нам с Глебом рассказывал, как где-то там видел, как шло верблюжье стадо, не стадо, конечно, а вот это, когда верблюд за верблюдом.

— Караван.

— Ну да, караван. А у него что-то вроде гранаты было, и он ее бросил. Бросил сзади, попугать. Рассказывает и смехом заливается: «Ой, дочка, если б ты видела, как они побежали!» Говорил он все это, пытаясь нам понравиться. Так мне казалось.

— А кто он был по профессии?

— Вообще-то агроном. Работал сначала в Тимирязевской академии. Я когда маленькая была, в детском саду еще, всегда папу ждала. У него было длинное кожаное пальто, такое обтертое, коричневое, — это я помню. Я ждала папу, бежала на дорогу к электричке. Я знала, какой электричкой он приедет с работы. И бежала во всю мочь, спотыкалась: «Папа, папа! Вкусненькое что-нибудь привез?» И он забирался в карманы, долго искал (а у него весь карман был в табаке) и доставал мне урючину, всю в табаке, и говорил: «Вот тебе, дочка!» И я эту урючину очищаю от табака и, счастливая, говорю: «Спасибо, пап!»

— А сколько вам было лет?

— Малюсенькая была.

— Ну, вот однажды он на Ленинском появился, и все?

— Нет, еще появился. Я помню, пришел, а я сильно кашляла. Он говорит: «Дочка, пойду в аптеку, куплю тебе лекарство». Он пошел к двери, а я смотрю на него и вижу его затылок. Такое острое чувство. При всех этих глупых разговорах о верблюдах. Сами понимаете — папа. Я маму свою, Елизавету Захаровну,

обожала. А папа. Вот ушел. И больше не вернулся.

# Беседа четвертая

Алла Гербер:

— Инночка… вот у вас скоро юбилей.

Инна Чурикова:

— Я эти юбилеи боюсь. Слово «юбилей» не люблю. Ты же не знаешь, что с тобой будет на следующий год.

— Я всю жизнь говорю: большое спасибо родителям, что я родилась.

— Правда? И я так говорю родителям и Богу.

— Мне нравится это занятие — жить.

— И мне нравится. Просто нравится — и все тут. Вот еще бы голова прошла, так совсем хорошо. Хотя меня много огорчает.

— Сейчас пройдет, после таблетки надо минут пятнадцать-двадцать.

— Я вижу, как народ становится агрессивным, самолеты падают, машины давят друг друга. Причем та «машина права», в которой сидит депутат. А те врачи, которые ехали в другой, — они виновны. Почему так получается все время? Почему камеры, которые видели, перестают видеть? Почему неправые — правы, а правые — не правы? Меня это огорчает. Меня это очень огорчает.

— Чем, по-вашему, все это кончится?

— Не знаю. Я играю Аквитанскую львицу, да? Это женщина, в которой демоны борются с ангелами. И ангелы побеждают, мать побеждает. Благодаря Глебу. Благодаря Глебу там побеждает любовь!

— Инночка, а что сейчас, чего бы вам хотелось больше всего?

— Сейчас? Сейчас хочется мне отдохнуть, во-первых, и я не хочу спешить — во-вторых. Я хочу, чтобы эти две работы, «Аквитанская львица» и «Ложь во спасение», которые Глеб мне подарил (я ему признательна очень!), были надолго. Захаров говорит, что нет для меня пьесы. Раньше так не было. Марк Анатольевич подарил мне прекрасные спектакли, жаль, что это было давно. Помните «Три девушки в голубом».

— Хорошо помню! Или «Оптимистическая трагедия». Про «Тиля» я уже не говорю.

— Три роли в одном спектакле сыграла. Три!

— Или — «Иванов». Вы в нем — Сарра. Господи, это забыть невозможно. Инна, это одна из ваших самых блистательных ролей, поверьте мне. Вот тут вы великая актриса. Нет, вы везде замечательная, но тогда, когда я смотрела Сарру, я поняла: вы должны играть все, весь классический репертуар.

— Если уж говорить откровенно, когда репетировали Сарру,

Захаров предлагал Кате Васильевой ее играть. Это мне сказала Катя. Я когда от нее это услышала — мы в поезде ехали вместе, — у меня так сильно испортилось настроение! Значит он, репетируя со мной, не верил в меня.

— И ведь «Иванов» был уже после «Тиля». Когда уже все было ясно. Нет, извините, по-моему, даже тогда, когда Андрей Тарковский сделал «Гамлет», где вы были Офелией.

— Нет, «Гамлет» Тарковского был после Иванова, но Андрей приходил к нам на репетиции.

— А записан этот спектакль Андрея Тарковского?

— Нет, ни его, ни Глеба.

— От «Гамлета» Панфилова хоть куски остались. Я видела.

— Кусочки какие-то, кто-то снимал, а целиком не записан. Небрежно, свет плохой. Нет хорошей записи.

— Ни одной хорошей?

— Не-а.

— Инночка, я еще хотела спросить: с Глебом вам всегда лучше работать, чем с кем бы то ни было, или это не так, это наше такое преувеличение, ваших с Глебом поклонников? Хотя я видела много ваших работ без Глеба и считаю, что они замечательные. Интересно, как для вас?

— Почему мне с ним интересно, хотя трудности всякие существуют.

— Почему? И какие трудности?

— Потому что он, во-первых, концептуален; пока он не доберется до своего мучительного сердечного волнения, он не может историю делать. Ведь он взял эту «Аквитанскую львицу», то есть пьесу «Лев зимой». Пьеса замечательная, она волнует, но она широкая, как озеро: куда-то плывешь — и туда, и сюда, в любую сторону. Она такая… многопоточная, длинная и о чем? Ведь мы же видели прекрасный фильм с Питером О'Туллом, Кэтрин Хепберн — гениальные люди. Мы видели этот фильм, но о чем он? И Глеб, понимая, что с ним я, делает спектакль об Аквитанской львице, о которой никто никогда не говорил как о матери. О том, как при всех ее демонах — она была увлечена мужчинами, менестрелями, искусством, войнами. Ну, просто была невероятная женщина. При этом она была красавица. Мужики просто теряли самообладание, когда видели ее. И у Генриха это были самые лучшие, удачливые годы, когда они любили друг друга. Победные годы. Но. При всех своих безумных страстях она, прежде всего, была мать. И эта тема — Глеба, он в ней это увидел. В пьесе напрямую это не написано. Но для Глеба тема матери всегда была очень важна. И здесь именно это чувство для нее самое сильное. Именно оно побеждает ее безумные

страсти. Глеб это сделал. Это его история, он работал над текстом скрупулезно. Никита (Михалков), когда посмотрел наш спектакль, сказал Глебу: «Твоя работа. Это видно». Он и сейчас что-то хочет выбросить, что-то добавить.

— Он все еще корректирует спектакль?

— Глеб? Все время! Все время придумывает, придумывает. Он приходит на каждый спектакль, работает с актерами — у нас все стали работать гениально, правда? И Дима Певцов, и молодые ребята. Марк Анатольевич… ну, пятнадцать спектаклей посмотрит, потом приходит — как праздник для нас. А Эфрос, мне рассказывали, всегда стоял за кулисами, спектакль слушал. Не смотрел, а слушал.

— Но в какой-то момент Эфрос потерял слух. Это Анатолий Васильев сказал.

— А Толя Васильев-то сейчас что делает? Он не потерял слух?

— По-моему, не потерял. Что-то он делает, какие-то экспериментальные этюды. Школа у него, мастер-класс.

— Да, школа, он стал пророком, учителем.

— Да, учителем. «Пред именем твоим позволь смиренно преклонить колено».

— Но, Аллочка, я вам должна сказать, что моя встреча с Толей Васильевым.

— А ведь вы его актриса.

— Может быть. А может, и нет.

— Мне кажется, да.

— Потому что я вот с ним тогда встретилась, встреча закончилась… сотрясением мозга. Судьба! Я ехала к нему на репетицию. Увидела Михаила Абрамовича Швейцера, который никак не мог найти машину. Мы остановились, такси я взяла, и повезли его на «Мосфильм». Водитель узнал меня, как-то так оробел и «втюрился» в другую машину.

— Так закончилась ваша встреча с Анатолием Васильевым?

— Да, она закончилась. Потому что я слегла в больницу, и в то время Анатолий Васильевич Эфрос предложил мне Гедду Габлер играть, но ничего не случилось.

— И что, так и не было Гедды Габлер?

— Нет, не было. Он меня, Анатолий Васильевич, приглашал на Таню Арбузова. Я пришла к нему на телевидение… пробоваться.

— Почему на телевидение?

— Он на телевидении снимал эту картину, «Таня». Ну, помните?

— Да, вспомнила.

— Там Гафт был и Оля Яковлева. А он меня приглашал. Мне так хотелось с ним поработать. У него такие ласковые глаза, умные, всепонимающие. Я его обожала, ну, как режиссера. Пожалуй, я его актриса, а не Васильева.

— Но Гедду Габлер сыграть вам необходимо! Это ваша роль.

— Да, это было бы здорово. И я, больная, после сотрясения у меня потолок мешался с полом, пыталась читать Гедду Габлер. Как мне хотелось!

— Ну, еще бы!

— А на героя он Олега Янковского хотел взять. И Марк Анатольевич пригласил Эфроса в театр. Марк Анатольевич был силен и молод, он азартен был.

— А все-таки в театре вы сыграли мало. Очень мало.

## Беседа пятая

Алла Гербер:

— Инночка, за эти годы какая роль с Глебом (или без Глеба) была для вас самой интересной?

Инна Чурикова:

— Все — «самые»! Но, наверное, больше всех — мать в фильме Глеба «Мать».

— Я смотрю, эта тема, тема матери, волнует вас и Глеба больше всего.

— Но ведь это Глеб придумал, что фильм не о революции, а о матери. Нет, не так — о материнской бескорыстной, безбрежной любви. Ее гибель — это словно предтеча всего того, ради чего шел на каторгу ее сын Павел.

— Я смотрела фильм на премьере в Доме кино. Рядом со мной сидел неведомый мне иностранец. И когда фильм закончился, он, кажется, громче всех кричал: «Браво!» Повернулся ко мне и спрашивает: «Кто, кто эта актриса?!» Я ему отвечаю на своем плохом английском, что это наша великая актриса Инна Чурикова, суперзвезда и так далее, и так далее. Ион говорит, нет, прямо-таки кричит: «Что?! А мы в Америке ее не знаем!» Мне казалось, что после этого он уедет в свою Америку, и Америка просто взорвется и будет вас бесконечно приглашать. Кстати, вот вопрос: вам хоть раз предлагали?

— Я в Венгрии снималась (Дюри Хинч — режиссер) в главной роли, посмотрела, как он сделал, и расстроилась. Я очень хотела, чтобы меня озвучивала актриса Марика Теречек, и она меня озвучила. А потом я посмотрела серию и перепугалась, потому что у Марики Теречек был прокуренный, низкий голос. Голос пожилой женщины.

— Это она девочку дублировала?

— Девочку… таким вот своим голосом. И исчезла абсолютно вся атмосфера. Как это может быть? Голос все испортил.

— Она не шла у нас?

— У нас, нет, мне кажется, не шла.

— В фильме Глеба «Романовы. Венценосная семья» вы озвучивали английскую актрису, которая играла императрицу, и своим голосом во многом помогли фильму.

— Там я озвучивала ее.

— Голосом?

— Голосом, да.

— Вы очень переживали, что не играли императрицу?

— Нет. А почему?

— Вы бы замечательно сыграли, это была бы другая картина. Это была бы картина об императрице, как всегда у вас.

— Нет, я не переживала. Тогда надо было обязательно, чтобы играла английская актриса — требование спонсора — Линда Белингхэм. Никто у нас ее не знал. Кто пойдет у нас на Линду Белингхэм? Хотя мне она очень нравилась. И фильм был замечательный. Но там его не показывали.

— Фильма у нас фактически тоже не было? И премьеры, по-моему, не было.

— Нет. Вот Юрий Арабов, он безумно любит этот фильм, и Никитка тоже. Он нам рассказывал, что зашел, чтобы быстро уйти. Он спешил, но остался. А в те годы не было кино. Возникали какие-то мальчики, на время всходили, потом куда-то пропадали. Конечно, были и очень хорошие режиссеры.

— Да, время было безумное. Ушло одно, да так и не наступило другое. О том времени, о девяностых, Сашка.

— Ваш сын?

— Ну, да, Зельдович, снял фильм «Москва».

— Да, «Москва». Замечательная картина. О девяностых больше такой не было. Она занимает абсолютно свою нишу. Мы посмотрели недавно с Глебом, показывали по какому-то каналу. Как будто сейчас снята.

— Но картину «опустили», не захотели понять, о чем она.

— Ну, вот, пожалуйста, вот она судьба. Как это все пережить? Как Глебу пережить то, что не было премьеры «В круге первом».

— Премьеры не было. Я, конечно, видела. Шоковое впечатление. А ваши два эпизода — встречи с мужем в «Золотой клетке»?!! Я и говорить о них спокойно не могу, а когда смотрела — рыдала.

— Да, что-то там получилось.

— И все-таки из ролей что для вас было событием? Куском жизни, заполненным этой ролью? Кстати, после нашей книжки была Гертруда в спектакле Глеба «Гамлет».

— У нас есть материал, правда, без звука. Нет, там даже со звуком.

— А полной записи нет у вас?

— Полной нет. Есть куски. Боже мой! Сцена с Гамлетом (Янковским), по-моему, незабываемая! Какой был спектакль! А этот Саша из «Московского комсомольца» какую-то бредовую статью написал. Обидно! И Крымова. Ну, не знаю, что и сказать. Спектакль-то был новаторский, грандиозный был спектакль.

— Единственное, что я в нем не приняла. Я очень люблю Янковского, считаю его выдающимся актером, но. Вот если был бы молодой Дима Певцов, да?

— Мы начинали эту историю с Сережей Колтаковым, который играл моего сына у Глеба в «Валентине». Он был бы фантастическим. С этим нервом своим сумасшедшим.

— А нельзя было его взять?

— Да в армию его забрили.

— А где он вообще? Куда он делся? Совершенно пропал. Такой актер замечательный.

— Он где-то за городом.

— Он же играл у Вадима Абдрашитова в фильме «Армавир».

— Все, исчез. Вот и с Мишей мы разошлись, с Кононовым. Я так болею, что мы не проявили. Куда-то в деревню он убежал.

— Да, знаю. Кононова Мишу очень жалко.

— Но его Глеб снимал в «В круге первом», и он там талантлив был, безумно талантлив. У него такие интонации. Как он говорил!

— Но какой финал.

— А какой финал?

— Ну как, он же прямо пропадал в конце.

— Как пропадал?

— В своей жизни был одинок совершенно, все его забросили. Не видели, даже фильм был по ТВ об этом?

— Нет, Глеб был с ним. В больницу его отправлял. Он же его снимал, перед смертью снимал. Думаю, этим он продлил его жизнь.

— Но почему-то было сказано, что он был одинок, что все его бросили.

— Ой, слушайте еще этих. Они очень любят про Гундареву поговорить, что она не хотела ребенка, или хотела ребенка, или не могла родить ребенка, и показывали ее, измученную страданиями. Они это очень любят. Ужас, я ненавижу их. Ненавижу!

— Желтая пресса, что с них возьмешь.

— Колю больного, я помню, показывали. Зачем это?

— Инна, а вот из того, что было сыграно не у Глеба, — насколько это сложнее?

— Я же в «Идиоте» снималась.

— Ну, вот вы в «Идиоте» снимались, кстати, замечательная была роль генеральши Епанчиной.

— Когда он мне позвонил, Владимир Бортко, я, конечно, была очень признательна. Просто очень признательна. Но потом, когда посмотрела первый материал, расстроилась.

— Почему?

— Потому что мне показалось, что меня очень плохо сняли, что я старая. И я ему сказала: «Владимир Владимирович, что же

вы так не любите актрис? Ну, почему не поставить нормально свет?» Я же помню, как Леня наш Калашников, как он выстраивал, как делал свет, не только на меня, — на всех. Он там что-то высчитывал, вычислял, какие-то циферки, циферки примерял, сверял. А тут такой дежурный свет. Бортко был поражен. Он, наверное, подумал, что я капризная артистка. А потом я подумала, а что это я так придираюсь к Владимиру Владимировичу. Я ведь по роли мать трех взрослых дочерей, которых надо удачно выдать замуж. Мне стало неловко за себя — я ведь была влюблена в эту роль. Когда у меня эта встреча с Мышкиным — нервная безумно — произошла, то мне показалось, что не так уж и плохо был снят мой внешний вид. Я была влюблена в эту роль!!! В эту генеральшу! Более того, я поняла, что она его, князя Мышкина, полюбила. Причем ее чувство было такое сильное, умноженное на характер, конечно. Мне на съемках открылось, что она была всевидящая. То есть у нее были такие моменты, когда она, как Ванга, все видит! Но, конечно, самая любимая роль — Аквитанская львица. Помните, как она говорит: «Какой бы я была дурой, если бы не любила тебя! Какой бы я была дурой!» Это ее любовь! Ее битва за него! И за семью.

— И она ее выиграла!

— Выиграла! Это придумал Глеб. И эта песня, которую они поют, и этот танец, который после колоссальной беды они танцуют, — это как время для меня. То время! Генрих умер вскоре после этого.

— Молодой еще? Она надолго его пережила?

— Восемьдесят шесть ей было. Она живучая была.

— Как страшно это слышать.

— В то время, Аллочка, в сорок были уже старухи. Моя мама просто бегала в свои восемьдесят. Она в девяносто два ездила на работу в Ботанический.

— В общем, итоги подводить рано, не так ли?

— Не знаю. Итоги по профессии — не знаю. И вообще, что такое итоги? Вы понимаете, какая история. Вот режиссеры — они чувствуют, должны чувствовать такую ответственность перед актерами. Или не чувствуют?

— Это, извините, смотря какие режиссеры.

— Или они просто ставят, чтобы поставить, или открыть свой талант, или скрыть свою бездарность.

— Анатолий Эфрос или Питер Брук, я думаю, они как раз чувствовали.

— Или Глеб. Я его тоже к ним причисляю.

— Инночка, на протяжении нашего долгого разговора я не задала вам один очень важный вопрос. Судьбой своего сына вы

довольны?

— Не очень. Нет. Недовольна.

— Считаете ли вы, как мать, как актриса, сыгравшая в «Матери» Горького и «Аквитанскую львицу», что наши дети нуждаются в том, чтобы мы им как-то.

— Помогали. Мне очень хочется ему помочь, но в этой ситуации я не знаю, каким образом. Я очень хочу, чтобы он снял фильм. У него уже сценарий есть. Но должна быть еще и маниакальная страсть к этому, ну, как у Тарковского, Климова, Глеба.

— А у него нет?

— Не знаю. Ему нужна поддержка в этом трудном, жестоком и несправедливом мире нашего кино.

— Ну, может быть, тогда и не надо. Может быть, это приведет только к худшему.

— Я не знаю. Более того, он ищет себя и сейчас занимается своим делом. Может быть, оно выйдет, потому что он человек общественный. Он любит соединять. Он любит устраивать праздники. Он очень талантлив! Он талантливо понимает жизнь. И все-таки мне так хочется, чтобы он снял свое кино.

— А если потом наступит разочарование в самом себе?

— Надо пробовать! Надо рисковать!

# Беседа шестая

Алла Гербер:

— У меня, конечно, тысячи к вам вопросов. Но у вас — спектакли, гастроли. Мы так мало о чем успели поговорить. Но время поджимает, и поэтому последний вопрос: в день своего рождения о чем вы подумаете?

Инна Чурикова:

— Я не знаю. Я, конечно, задаю себе вопрос, чем я полезна в этой жизни, и я, конечно, на него ответить не могу. Но когда люди, которые ждут меня после спектакля, говорят о том, как это для них важно, что их это волнует, я думаю, что живу не зря.

В финале «Аквитанской львицы» мы поем песню о силе любви. И люди встают и плачут. Мне рассказывала коллега по театру, что ее подруга смотрела «Аквитанскую львицу» и говорит соседке по креслу: «Ой, какая Чурикова, ой, какой у нее характер неважный. Надо же, ну почему она такая?..» Она забыла. Забыла, что находится в театре. Я для нее существовала раньше в каком-то позитиве, а тут вдруг демоны. Аквитанская львица — она тоже, как и генеральша Епанчина в «Идиоте», — у нее бывают прозрения совершенно невероятные. Вдруг она слышит, что говорят дети, и понимает, что это хорошая ситуация, этим можно воспользоваться. Дело касается ее сына, дело касается войны — этим можно воспользоваться, то есть в ней интриганство и интрига, в ней режиссер. И она строит эту историю, и если это не показать, это будет неправда. Неправда. Потому что там есть замечательные слова: «Да, я плету козни, интриги, готовлю заговоры. Я все время что-то замышляю. Но во мне есть нечто большее, чем это. Я — мать!»

— У нас трагическая страна, и столько шекспировских сюжетов в сегодняшней литературе, мощных современных сюжетов.

— Я думаю, да. Надо читать. Жадно читать.

— В конце концов, вы сыграли в свое время Уварову в «Прошу слова». Это была классическая трагическая роль. На грани сатиры и трагедии. Она, Уварова, порой нелепа, смешна, а порой вызывает острое сочувствие, до слез.

— Я должна сказать, что я открываюсь, благодаря драматургии. Хотя я испытывала невероятный восторг от гоголевской Свахи! Невероятный восторг! Мне нравился этот молодой Гоголь, ему же тогда было, господи боже мой, двадцать с хвостиком. Он веселый был. Фамилии его волновали там разные. Между нами, сначала мне не очень нравился этот спектакль. Он

громкий какой-то был. А потом — разошлись, разыгрались. Мне нравился очень Олег, ну, все было славно. И Олег, и Броневой, и Абдулов, и Саша Захарова.

— В том составе спектакль был искрометный. Зал сотрясался от смеха.

— Я много там взяла в костюм, придумала эти ботинки большие, юбку. Мне очень это нравилось.

— Инночка, как юбилей будете отмечать?

— Я приглашаю сто пятьдесят человек по пригласительным билетам, и мы должны разместиться и выпить чарку за меня, и больше ничего. Весь театр, всех рабочих, гримеров — я же с ними работаю. Ребята покажут капустник. Если кто-то чего-то захочет сказать, что совершенно необязательно. Сказать, или спеть, или еще что-то — пожалуйста.

— А на столах что-то будет?

— Ну, конечно!!! Выпить, закусить. Хочу всех своих режиссеров, кто жив еще, позвать. Кого люблю, ценю, всегда благодарю за нашу общую работу — Галина, Криштофовича, Бортко, Никиту Михалкова, ну, в общем, всех, с кем работала. О каждом можно говорить отдельно и долго. Тодоровского вот нет. А Миру Тодоровскую, Колю Бурляева тоже позову. Обязательно Женю Миронова, Чулпашу, Дину Корзун, если она здесь будет. Я даже хотела Говорухина, он же мой режиссер, хотя у нас с ним не сложились отношения. И Меньшова, с которым у меня тоже не особенно сложились отношения на этой «Ширли-Мырли». Он меня абсолютно не понял. Он считает, что я с таким трудом «рожала» роль. Он где-то об этом сказал. Он сказал, что если Табаков сразу делал то, что надо, то Чурикова вообще не понимала, что надо делать. А у меня настолько было свое, абсолютно свое решение, «Я» — «в предлагаемых обстоятельствах», а он хотел буффонаду. Он хотел чистый гротеск. И он меня поворачивал в этот гротеск. И я поняла, что если я не буду так гротескна, как он показывает, у нас с ним вообще дело не заладится. А потом я была ему даже благодарна, что он втянул меня в эту буффонаду, в этот гротеск, а я все равно была в предлагаемых обстоятельствах.

— А помните, как на Новый год мы смотрели и хохотали?

— Да, хохотали! Я должна сказать, что для меня у этого фильма есть своя биография. Когда я смотрела его первый раз, мне казалось, он очень длинный. Я думала: как можно снимать комедии такие длинные? Потом прошло какое-то время, опять смотрела и… хохотала, ну, просто умирала от хохота, и мне не показалась картина длинной. А когда я смотрела в третий раз, то меня поразили совсем другие вещи, финал, когда мы все вместе:

и негры, и русские, и евреи, и китайцы, и глупые, и умные — все сидят в самолете и поют про Русь-матушку.

— Что же с Русью, по-вашему, будет дальше?

— Не знаю. Иногда просто оторопь берет. Взять хотя бы Думу.

— Ну, Думе до всего дело. До сексуальной ориентации, интернета, курения, алкоголя, профессионализма актеров. До всего, кроме.

— Кроме промышленности, сельского хозяйства, медицины. У нас с медициной катастрофа! Мы же боимся больниц, я боюсь…

— Я тоже боюсь врачей. Что вам говорить, вы же знаете, что со мной сотворили.

— Ну, это же катастрофа, это же беда! Посмотрите, показывают врача, который обиделся на человека, которому сделали шунтирование.

— Да, и ударил его.

— Да, и ударил! Тот ничего не может!

— Он его просто искалечил!

— Нет, он убил его! Ему давно уже сделали это шунтирование, а он лежит, бедный, прикованный к кровати. А этот «врач» его бьет. Ну, хорошо, ну, он противный, бред говорит, но ты же врач! Возьми себя в руки да не слушай. Выпей рюмочку, успокойся. Ты — врач!

— Ин, а никогда не было чувства, что недоиграли, недолюбили?

— Я не занимаюсь анализом. Я как-то странно живу. Мне даже и неприятно это все. Думаю: «Что же я так? Надо итоги подводить!..»

— Пора?

— Вы знаете, мне все кажется, Господи, прости меня, что семьдесят лет — это совершенно несерьезно, это не мое, не моя история. У меня нет этого. Я недавно узнала, что Курская битва со мной одного возраста! Ей семьдесят лет, и мне — семьдесят! Но она уже случилась, а я еще нет.

# Фильмография

**1960** Райка. «Тучи над Борском». «Мосфильм». Сценарий С. Лунгина, И. Нусинова. Режиссер В. Ордынский.

**1961** Анжелика. «Где ты теперь, Максим?». «Мосфильм». Сценарий Е. Ермоленко, В. Козлова. Режиссер Э. Кеосаян.

**1963** Девочка в кепке. «Я шагаю по Москве». «Мосфильм». Сценарий Г. Шпаликова. Режиссер Г. Данелия.

**1965** Марфуша. «Морозко». Студия им. М. Горького. Сценарий М. Вольпина, Н. Эрдмана. Режиссер А. Роу.

**1965** Варвара. «Стряпуха». «Мосфильм». Сценарий А. Софронова. Режиссер Э. Кеосаян.

**1965** Розочка. «Тридцать три». «Мосфильм». Сценарий В. Егорова, В. Конецкого, Г. Данелии. Режиссер Г. Данелия.

**1966** Белокурая Жози. «Неуловимые мстители». «Мосфильм». Сценарий С. Ермолинского, Э. Кеосаяна. Режиссер Э. Кеосаян.

**1966** Колдунья. «Старшая сестра». «Мосфильм». Сценарий А. Володина. Режиссер Г. Натансон.

**1967** Таня Теткина. «В огне брода нет». «Ленфильм». Сценарий Е. Габриловича, Г. Панфилова. Режиссер Г. Панфилов.

**1970** Паша Строганова. «Начало». «Ленфильм». Сценарий Е. Габриловича, Г. Панфилова. Режиссер Г. Панфилов.

**1975** Елизавета Уварова. «Прошу слова». «Ленфильм». Сценарий Г. Панфилова. Режиссер Г. Панфилов.

**1977** Любовь Яровая. «Любовь Яровая». Центральное телевидение. Режиссер В. Турбин.

**1979** Баронесса фон Мюнхгаузен. «Тот самый Мюнхгаузен». «Мосфильм». Телевизионное объединение. Сценарий Г. Горина. Режиссер М. Захаров.

**1979** Сашенька Николаева. «Тема». «Мосфильм». Сценарий

А. Червинского, Г. Панфилова. Режиссер Г. Панфилов.

**1981** Анна. «Валентина». «Мосфильм». Сценарий Г. Панфилова (по мотивам пьесы А. Вампилова «Прошлым летом в Чулимске»). Режиссер Г. Панфилов.

**1982** Васса Железнова. «Васса». «Мосфильм». Сценарий Г. Панфилова (по мотивам пьесы М. Горького «Васса Железнова»; 2-й вариант). Режиссер Г. Панфилов.

**1983** Вера. «Военно-полевой роман». Одесская киностудия. Сценарий П. Тодоровского. Режиссер П. Тодоровский.

**1984** Дама приятная во всех отношениях. «Мертвые души». «Мосфильм». Телевизионное объединение. Сценарий М. Швейцера (по мотивам поэмы Н. Гоголя «Мертвые души»). Режиссер М. Швейцер.

**1986** Лидия Алексеевна. «Курьер». «Мосфильм». Сценарий А. Бородянского. Режиссер К. Шахназаров.

**1989** Ниловна. «Мать». «Мосфильм». Сценарий Г. Панфилова. Режиссер Г. Панфилов.

**1990** Нина. «Ребро Адама». «Мосфильм». Сценарий В. Кунина. Режиссер В. Криштофович.

**1994** Вера Морозова. «Год Собаки». «Ленфильм», студия «Голос». Режиссер С. Аранович.

**1994** Ася Клячина. «Курочка Ряба». Кинокомпания «Русская рулетка», «Парамедиа». Сценарий А. Кончаловского, В. Мережко. Режиссер А. Кончаловский.

**1995** Прасковья Алексеевна Кроликова. «Ширли-мырли». «Мосфильм». Сценарий В. Меньшова, В. Москаленко, А. Самсонова. Режиссер В. Меньшов.

**2003** Актриса Кунина. «Благословите женщину». Киностудия «Вертикаль». Сценарий В. Валуцкого по повести П. Грековой «Хозяйка гостиницы». Режиссер С. Говорухин.

**2003** Лизавета Прокофьевна Епанчина. «Идиот». Сценарий и постановка В. Бортко.

**2003** Маша. «Казус Белли». Сценарий И. Киасашвили. Режиссер И. Угольников.

**2004** Мэри Градова. «Московская сага». По одноименной трилогии В. Аксенова. Сценарий Н. Виолиной. Режиссер Д. Барщевский.

**2005** Жена Герасимовича. «В круге первом». Экранизация одноименного произведения А. И. Солженицына. Сценарий А. Солженицына, Г. Панфилова. Режиссер Г. Панфилов.

**2006** Инесса. «Карнавальная ночь — 2, или Пятьдесят лет спустя». Телекомпания BHD. Сценарий С. Плотнова. Режиссер Э. Рязанов.

**2007** Отрадина-Кручинина. «Без вины виноватые». Кинокомпания «Вера». Сценарий Г. Панфилова. Режиссер Г. Панфилов.

**2008** Анна Иоанновна, главная роль. «Тайны дворцовых переворотов». Фильм 7 «Виват, Анна!». Киностудия «Сагиттариус». Сценарий С. Дружининой, П. Финна. Режиссер С. Дружинина.

**2011** Старуха. «Утомленные солнцем – 2. Цитадель». Студия ТриТэ. Сценарий Э. Володарского, Г. Панфилова, В. Моисеенко. Режиссер Н. Михалков.

# Иллюстрации

*Инночка — три года.*

*В пионерлагере.*

*Инна, отец, мать. 1948 г.*

*Акулина Васильевна, бабушка Инны.*

*Театр одного актера*

*С мамой.*

*Общежитие Ленфильма. Фото Вадима Михайлова. 1968 г.*

*Инна Чурикова — Марфушенька-душенька. «Морозко», реж. Александр Роу. 1964 г.*

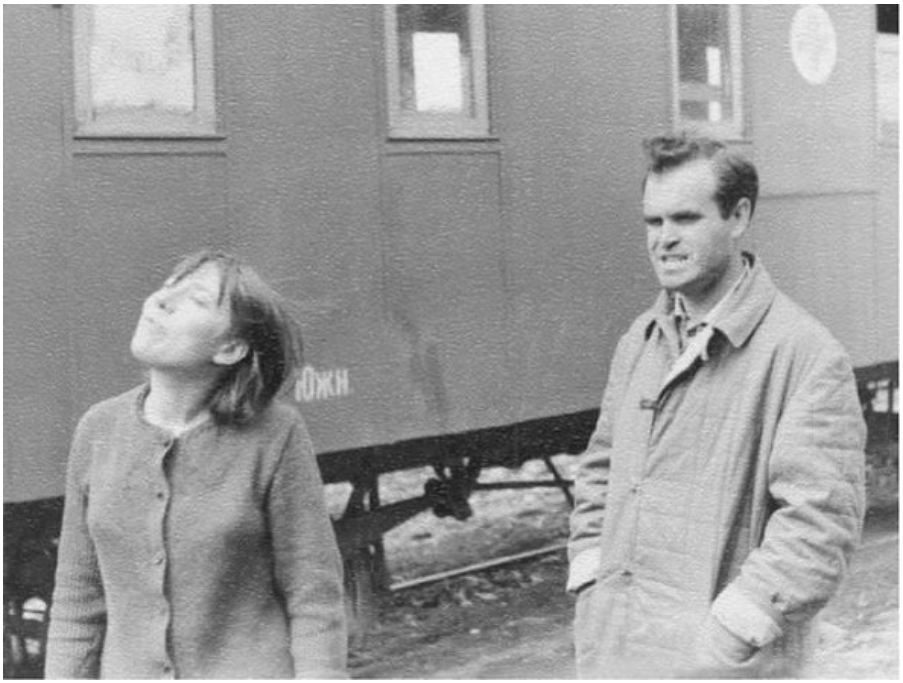
*Инна Чурикова — Розочка. «Тридцать три», реж. Георгий Данелия. 1965 г.*

*Щепкинское училище. В пьесе Михаила Светлова «20 лет спустя», реж. Нина Михоэлс.*

*Кадры из фильма «В огне брода нет», реж. Глеб Панфилов. 1967 г.*

*С Михаилом Кононовым.*

*«Таня Теткина», рисунок Глеба Панфилова.*



*Инна и Глеб. «В огне брода нет». 1967 г. Муром, Безлесная.*

*Инна Чурикова и Леонид Куравлев.*

*Инна — Паша Строганова. «Начало», реж. Глеб Панфилов. 1970 г.*

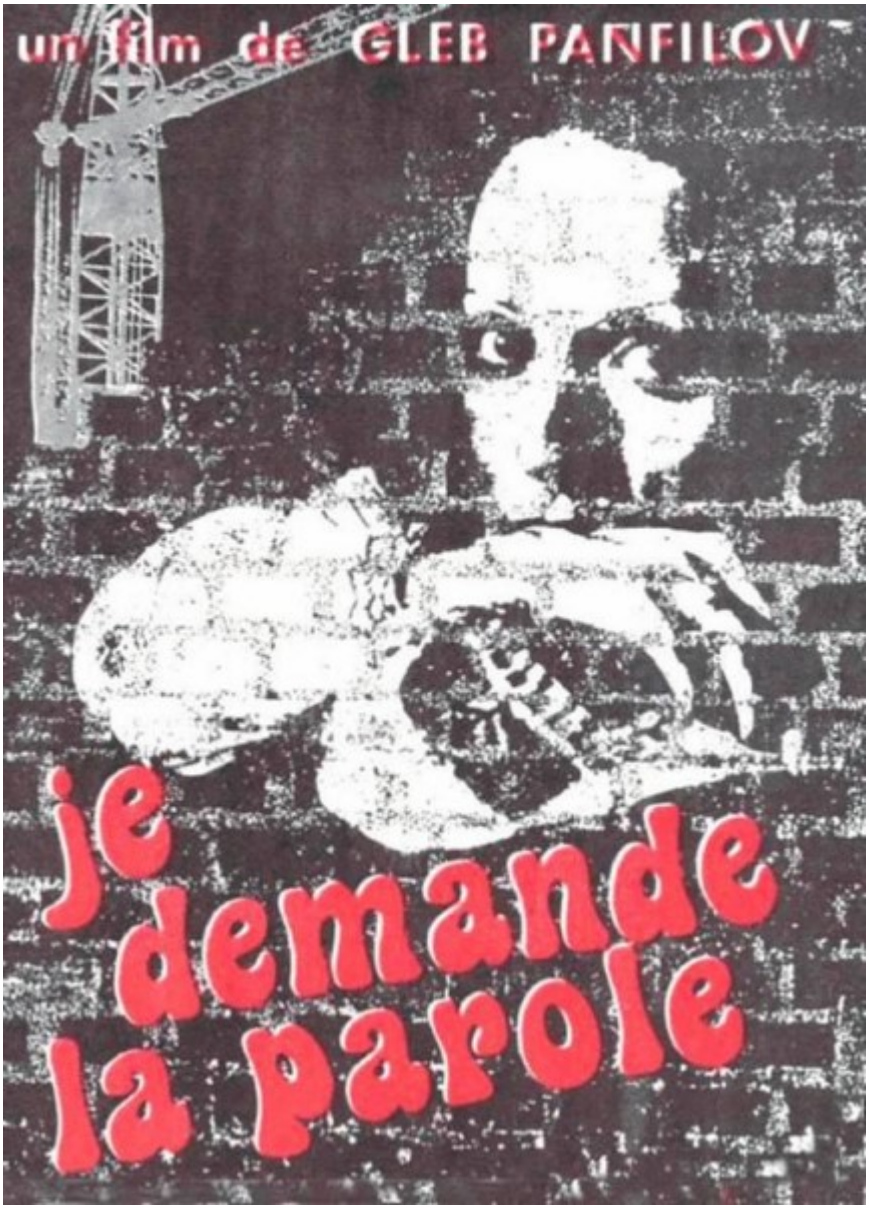
*Фотографии Н. Гнисюка*

*Руки мешают! Какая мешает?*

*«Жанна Д'Арк с войском». Рисунок Инны Чуриковой.*

*На съемках фильма «Начало»: Инна и Глеб. Размышления.*

*Инна Чурикова — Жанна Д'Арк. Фотографии Николая Гнисюка*


un film de GLEB PANFILOV
je demande la parole

*«Прошу слова». Реж. Глеб Панфилов. 1975 г. Фото Николая Гнисюка.*

*Инна Чурикова — Уварова.*

*Инна Чурикова, Глеб Панфилов и Леонид Калашников на съемках фильма «Васса». 1982*

*Инна Чурикова с сыном Иваном Панфиловым — Васса и внук.*

*Семья Вассы Железновой. Постер к фильму «Васса». Реж. Глеб Панфилов. 1983 г.*

MAD
The mother

*Инна Чурикова — Ниловна. «Мать», реж. Глеб Панфилов. 1989 г.*

*С Виктором Раковым.*

*Инна Чурикова и Глеб Панфилов во время съемок на фоне картины В. Маковского «Воззвание Минина»*

*Инна Чурикова — Кручинина. «Без вины виноватые», реж. Глеб Панфилов. 2008 г.*

*Инна Чурикова, Олег Янковский и Иван Панфилов на съемках фильма «Без вины виноватые».*

*Инна Чурикова и Глеб Панфилов на съемках фильма «Без вины виноватые».*

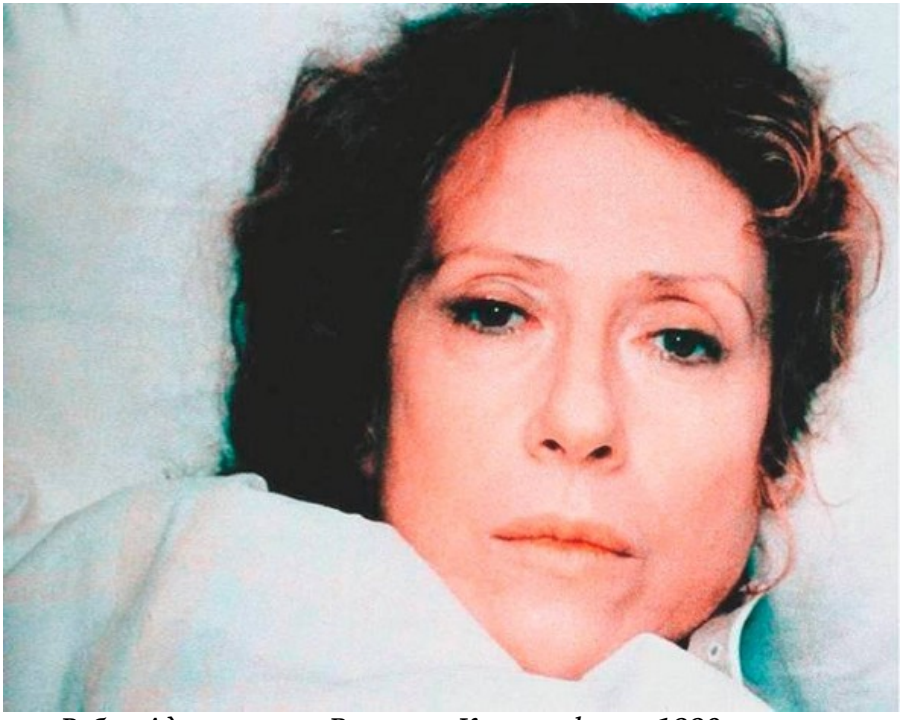
*«В круге первом», реж. Глеб Панфилов. 2005 г.*

*«Плащ Казановы», реж. Александр Галин. 1993 г.*

*«Идиот», реж. Владимир Бортко. 2003 г.*

*«Военно-полевой роман», реж. Петр Тодоровский. 1983 г.*

*«Год Собаки», реж. Семен Аранович. 1994 г.*



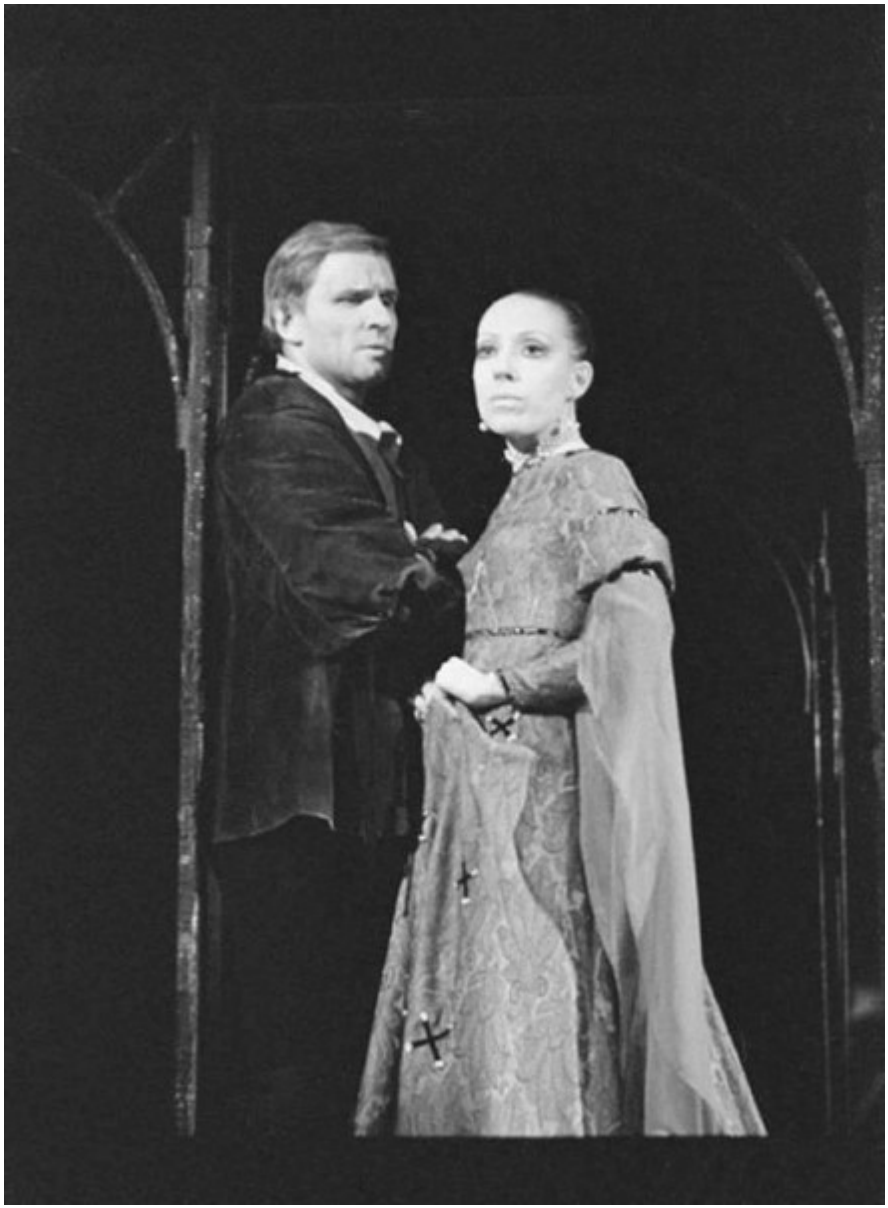
*«Ребро Адама», реж. Вячеслав Криштофович.1990 г.*

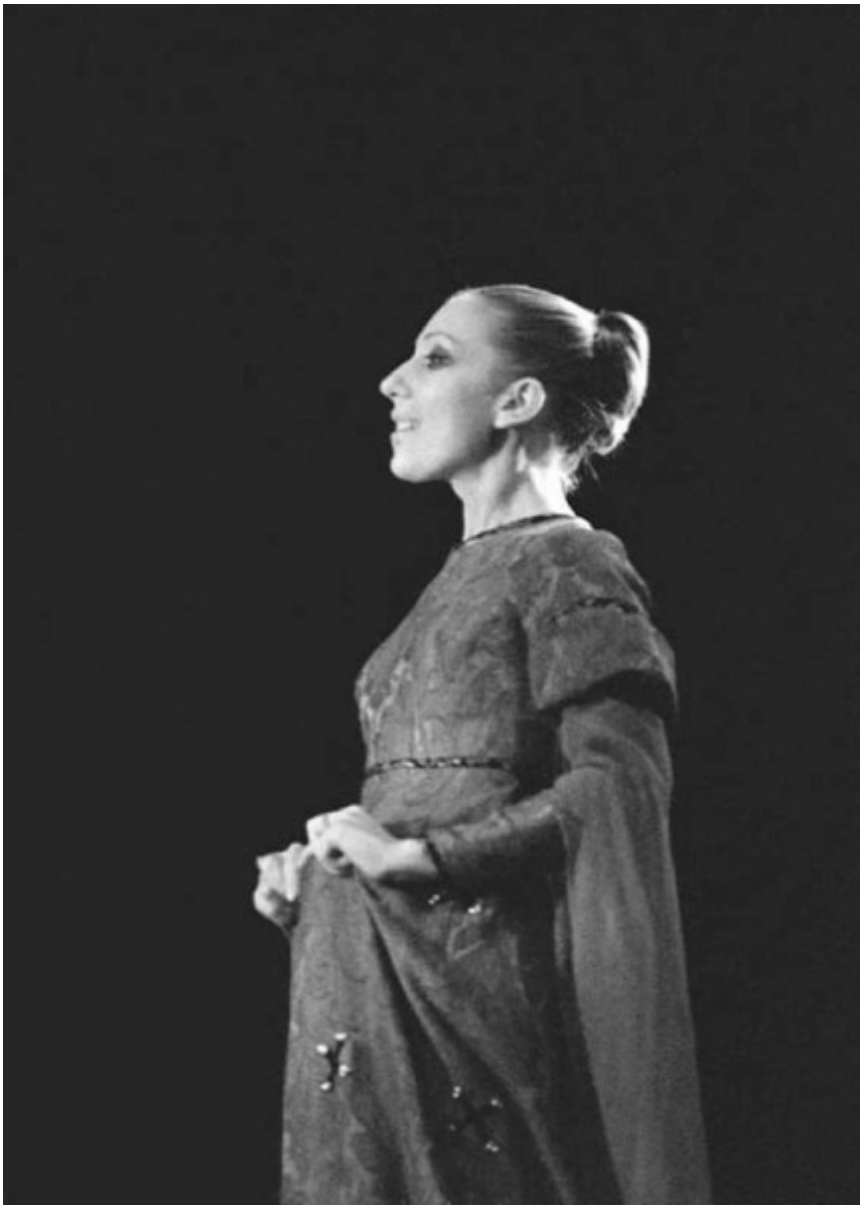
*«Тот самый Мюнхгаузен», реж. Марк Захаров. 1979 г.*

*«Тема», реж. Глеб Панфилов. 1979*

*«Военно-полевой роман», реж. Петр Тодоровский. 1983 г.*

*Первый спектакль Инны Чуриковой в театре «Ленком» «Тиль», реж. Марк Захаров. Тиль — Николай Караченцов. 1974 г. Фото Юрия Королева.*



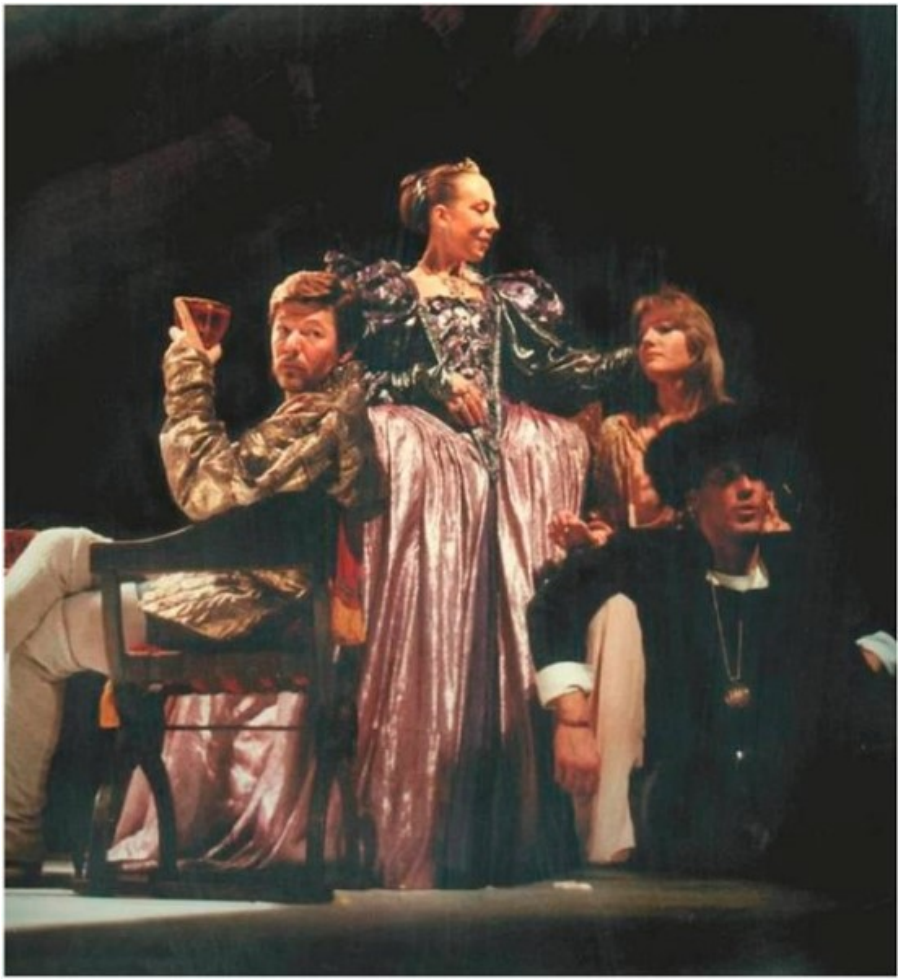


*На репетиции спектакля «Гамлет». Реж. Андрей Тарковский. 1976 г. Инна Чурикова — Офелия, Анатолий Солоницын — Гамлет.*

*Инна и Андрей Тарковский после репетиции Гамлета.*

*На репетиции. «Гамлет», реж. Глеб Панфилов. 1987 г.*

*Инна Чурикова в платье королевы Гертруды. Фото Н. Гнисюка*



*Инна Чурикова — Гертруда, Олег Янковский — Гамлет, Александр Збруев — Клавдий, Александра Захарова — Офелия в спектакле «Гамлет», реж. Г. Панфилов*

*Инна Чурикова — Гертруда.*

*Инна Чурикова — Сарра. Спектакль «Иванов», реж. Марк Захаров.*

*Инна Чурикова — Сваха, Дмитрий Певцов — Жевакин. «Женитьба», реж. Марк Захаров.*

*Инна Чурикова — Антонида Васильевна. Спектакль «Варвар и*

*еретик», реж. Марк Захаров.*

*Спектакль «Чайка», реж. Марк Захаров. Инна Чурикова — Аркадина, Леонид Броневой — Дорн, Юрий Колычев — Петр Сорин, Алла Юганова — Нина Заречная.*

*Инна Чурикова — Мамаева. «Мудрец», реж. Марк Захаров.*

*Инна Чурикова и Николай Караченцов в спектакле «Sorry», реж. Глеб Панфилов.*

*Инна Чурикова, Александра Волкова, Александра Захарова в*

*спектакле «Женитьба», реж. Марк Захаров.*

*Инна Чурикова и Армен Джигарханян, «Город миллионеров», реж. Роман Самгин, худ. руководитель Марк Захаров.*

*Семья Генриха и Алиеноры*

*Инна Чурикова — Алиенора. Дмитрий Певцов — король Генрих II Плантагенет. Спектакль «Аквитанская львица». Сценическая версия и постановка Глеба Панфилова, реж. Ильдар Гилязев.*

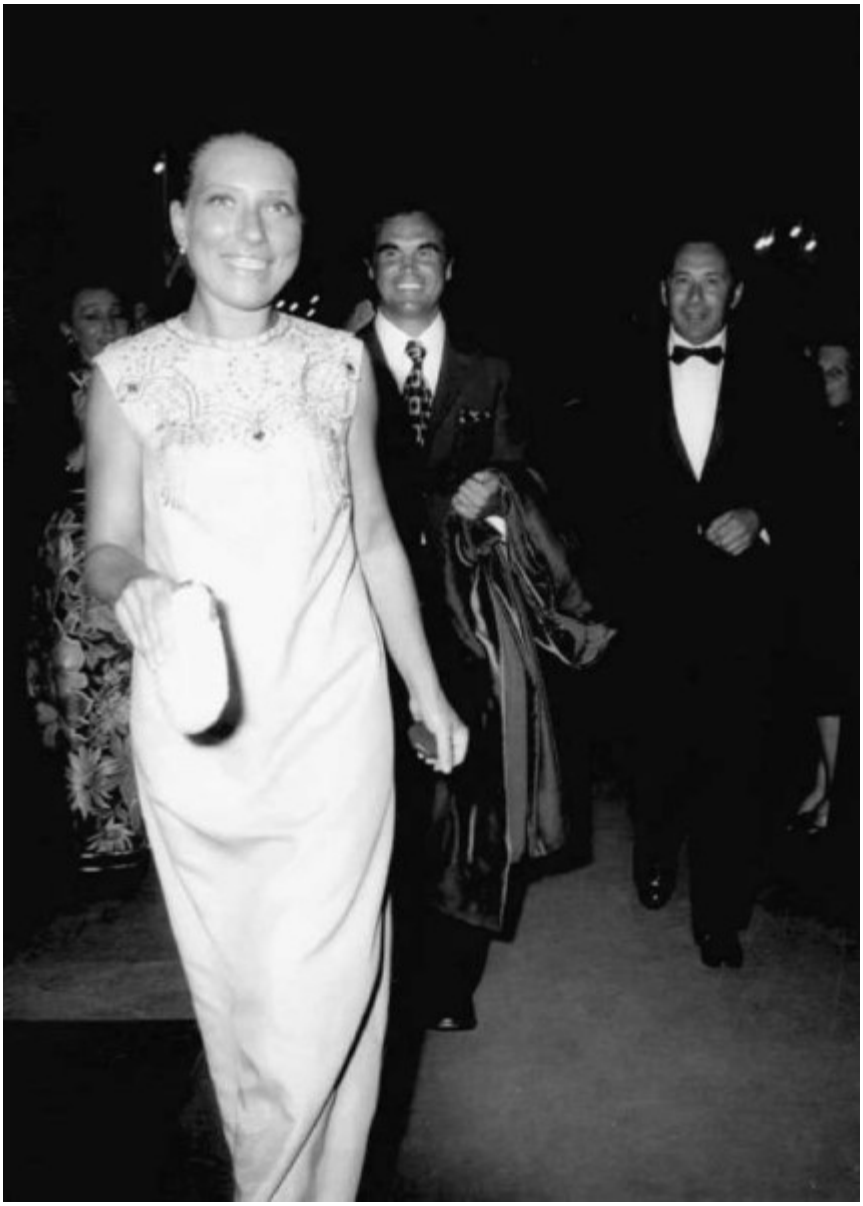
*Алиенора с сыновьями.*

*Инна Чурикова и Алексей Поляков в спектакле «Ложь во спасение», реж. Глеб Панфилов.*

*Инна Чурикова и Виктор Раков, «Ложь во спасение».*

*Глеб и Инна. 1968 г., октябрь. Фото Николая Гнисюка.*

*Инна. Фото Николая Гнисюка.*



*Премьера к.ф. «Начало», Венеция. 1971 г.*

*Нижний Новгород. Премьера «Вассы», 1983 г.*

*Премьера к.ф. «Васса» на Московском кинофестивале. Первая премия, 1983 г.*

*Международный кинофестиваль, Берлин, 1988 г.*

*Инна Чурикова и Роберт Де Ниро, Московский кинофестиваль, 1983 г.*

*Инна Чурикова и Борис Ельцин, 1997 г.*

Coca-Cola

*С сыном Иваном Панфиловым.*

*С мамой, Е. З. Мантровой, профессором, доктором наук МГУ.*

*Инна Чурикова и Глеб Панфилов.*

В книге использованы фотографии из семейного архива Глеба Панфилова и Инны Чуриковой, а также фотографии: Николая Гнисюка, Вадима Михайлова, Юрия Королева, Елены Мартынюк.

Авторов фотографий, фамилии которых не указаны, просим обращаться в издательство.

**notes**

# Примечания

# 1

1 — Книга писалась до постановки в театре «Оптимистической трагедии» Вс. Вишневского, где Чурикова сыграла роль Комиссара, и «Трех девушек в голубом» Л. Петрушевской (роль Ирины).

## 2

2 — Премьера спектакля по пьесе Л. Петрушевской «Три девушки в голубом» состоялась в марте 1985 года.

# З

З — Постникова Г. В. Из театральных воспоминаний молодости.